नाट्यचर्चा



संपादक

नारायण वासुदेव गोडबोले
संभाजी बाजीराव राणे
चंपावती वासुदेव केतकर
रघुनाथ विनायक हेरवाडकर

ग्वाल्हेर,
२२ नोव्हेंबर १९४३.

किंमत २ रु.

विक्रम संवत २०००

प्रकाशक
डॉ. गं. ल. खिरवडकर,
कार्याध्यक्ष,
मराठी-रंगभूमिशतसांवत्सरिक
उत्सवमंडळ, ग्वाल्हेर.

मुद्रक
अ. खं. शिर्के,
व्यवस्थापक,
आलिजाह दरबार प्रेस, ग्वाल्हेर.

अनुक्रमणिका

सुखिनि सुखनिधानं दुःखितानां विनोदः

सदयहृदयहारी मन्मथस्याग्रदूतः।

अति चतुर सुगम्यो वल्लभः कामिनीनां

जयति जगति नाट्यं पंचमश्चोपवेदः॥

नाट्यचर्चा

हृद्गत



पहिलें मराठी नाटक रंगभूमीवर आल्यानंतर आतां जवळ जवळ एक शत लोटलें आहे. इ. स. १८४३ मध्यें रा. रा. विष्णुपंत अमृत भावे यांनीं श्रीमंत चिंतामणराव पटवर्धन यांच्या उदार आश्रयाखालीं सांगलीला 'सीतास्वयंवर' हें नाटक पहिल्यानें रंगभूमीवर आणलें. इ. स. १८४३ मधील मराठी नाट्य-कला व रंगभूमीच्या इतिहासांतली दुसरी महत्त्वाची घटना म्हणजे लोकप्रिय व लोकविख्यात् आद्य संगीत मराठी नाटककार रा. रा. अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांचा जन्म. मराठी रंगभूमीच्या ह्या शंभराव्या वाढदिवसाच्या शुभ प्रसंगीं, तिच्या गतकालीन शंभर वर्षांच्या आयुष्यक्रमांतील सर्वांगीण प्रगतीचा, इतर महत्त्वाच्या घटनांचा व उपस्थित झालेल्या अनुकूल किंवा प्रतिकूल परिस्थितीचा आराखडा घेऊन भविष्याकरितां आवश्यक कार्यक्रमाची रूपरेषा आंखणें, हें कार्य समयोचितच आहे. ह्या हेतूनें प्रेरित होऊन ग्वाल्हेरमधल्या महाराष्ट्रीय संस्कृति व मराठी भाषेच्या अभिमान्यांनीं मराठी रंगभूमीचा शतसांवत्सरिक उत्सव साजरा करावयाचें अत्यंत जिव्हाळ्याचें कार्य आपल्या शिरावर घेतलें आहे.

सांगली, पुणें व इतरत्र अशाच प्रकारचे उत्सव साजरे होतील पण ग्वाल्हेर-करांवर या प्रसंगीं एक विशिष्ट जबाबदारी आहे. बृहन्महाराष्ट्रांत, महाराष्ट्रीय संस्कृति व मराठी भाषेचें अस्तित्व कायम राखण्याच्या महत्कार्याच्या दृष्टीनें, महाराष्ट्राच्या सीमांतापलीकडचें अखेरचें व म्हणूनच अत्यंत महत्त्वाचें ठाणें म्हणजे ग्वाल्हेर संस्थान हें होय. ग्वाल्हेरच्या पुढें उत्तर किंवा पूर्व हिंदुस्थानांत जरी महाराष्ट्रीयांची तुरळक वस्ती बऱ्याच मोठ्या शहरीं सांपडते तरी बृह-न्महाराष्ट्रांतील महाराष्ट्रीय संस्कृतीचें केंद्र हा मान ग्वाल्हेरलाच आहे.

नाट्यकलेच्या किंवा कोणत्याही ललितकलेच्या उत्कर्षाचीं महत्त्वाचीं साधनें म्हणजे उच्च कोटीच्या कलावंतांचें वास्तव्य, रसिकवृंदाचा उदाराश्रय व सरकारमान्यता हीं होत. ग्वाल्हेरसारख्या हिंदी-उर्दू मिश्रित भाषेचा प्रसार असलेल्या प्रदेशांत एरवीं पहिलीं दोन साधनें उपलब्ध होणें दुरापास्तच पण या खडतर परिस्थितींतही मराठी भाषा व संस्कृतीचा जो उत्कर्ष दिसून येतो त्याचें सर्व श्रेय वाङमय व कलाप्रेमी, उदार आश्रयदात्या शिंदेराजवंशालाच द्यावयास पाहिजे. येथील परक्या प्रतिकूल वातावरणांत व खडकाळ प्रदेशांत शिंदेशाहीच्या शीतल कृपाछत्राखालीं मराठी वाङमयाच्या बीजाचें रूपांतर सुंदर रोपांत झालें असून, लवकरच येथें अनेक नयनमनोहर लताकुञ्ज दिसूं लागतील अशी स्पष्ट चिन्हें श्रीमंत जीवाजीराव महाराजांच्या कलाप्रेमी कारकिर्दीच्या प्रातःकाळांतच दृष्टिगोचर होत आहेत. पुण्यश्लोक कै. श्रीमंत सरकार माधव महाराजांनींही कित्येक प्रसंगीं मुद्दाम महाराष्ट्रांतून नाटकमंडळींना ग्वाल्हेरला बोलवून त्यांची नाटकें महालांत व इतरत्र करवून व सढळ हातांनीं आर्थिक साहायता करून त्यांना प्रोत्साहन दिलें; इतकेंच नव्हें तर अनेक कलावंतांना जमवून मुद्दाम नाटकें बसवून, महालांत प्रयोग करवून व त्यांत स्वतः भाग घेऊन आपलें अभिनयकौशल्य प्रकट केलें होतें असेंही ऐकिवांत आहे.

ग्वाल्हेरला आतां मुलामुलींच्या कॉलेजांत मराठीच्या उच्च शिक्षणाची सोय झाली आहे. इ. स. १९३५ मध्यें भरलेल्या ग्वाल्हेरराज्य मराठी साहित्य-संमेलनप्रसंगीं मी अनुमोदित केलेल्या ठरावानुसार 'जयाजी प्रताप' या साप्ताहिकांत मराठी भाषेला आतां स्थान मिळत असून सरकारी पत्रकांत व घोषणेंतही या राजभाषेचा उपयोग केला जात असतो. तसेंच मराठी साहित्यिकांच्या कृतींना ग्वाल्हेरदरबारकडून उत्तेजनपर पारितोषिकें वेळोवेळीं दिलीं जात असल्यानें वाङमय व कलाप्रेमी व्यक्तींना आपल्या प्रतिभेच्या विलासाला आतां ग्वाल्हेरला बरेंच अनुकूल क्षेत्र तयार होत आहे.

या ग्वाल्हेरच्या कला व वाङमयप्रेमी परंपरेला अनुरूप असा मराठी रंगभूमीचा उत्सव कशा रीतीनें साजरा करतां येईल याचा विचार होत असतां प्रातिनिधिक नाट्यप्रयोगाबरोबरच कांहीं तरी भरीव साहित्यिक कार्य करा-

वयाचें ठरून त्याकरितां 'नाटयचर्चा-मंडळाची' योजना झाली व या मंडळानें या शतसांवत्सरिक उत्सवाच्या मुहूर्तावर ग्वाल्हेरच्या लेखकांचा 'नाटयचर्चा' नांवाचा साहित्यलेखांचा संग्रह प्रकाशन करण्याचें ठरविलें. युद्धजन्य परि-स्थितीनें निर्माण केलेल्या कागदाच्या प्रश्नामुळें मंडळाला हा लेखसंग्रह बराच आटोपशीर करावा लागला व त्यामुळें बऱ्याच उदयोन्मुख लेखकांना निराश करावें लागलें. पण ग्वाल्हेरला साहित्यनिर्मितीसाठीं किती विस्तृत क्षेत्र व अनुकूल वातावरण आहे याची या लेखसंग्रहावरून कोणासही कल्पना येईल. या ग्रंथप्रकाशनाची व्यवस्था श्री. ना. वा. गोडबोले (निमंत्रक), कु. चंपावती केतकर, श्री. सं. बा. राणे व मंडळाचे चिटणीस श्री. र. वि. हेरवाडकर या संपादकमंडळावर सोंपविण्यांत आली होती व त्यांच्या प्रयत्नांचें दृक्फल म्हणजेच 'नाटयचर्चा' हा ग्रंथ. या संपादकमंडळानें हें जबाबदारीचें कार्य आस्थेनें व कार्यक्षमतेनें वेळेवर तडीस नेल्याबद्दल मी त्यांचा अत्यंत आभारी आहे. तसेंच ज्या लेखकांच्या सहकार्यानें हा लेखसंग्रह संकलित होऊं शकला त्यांचे व्यक्तिशः व सामुदायिक रीतीनें मी आभार मानतों. शिंदेशाहीवर ऐतिहासिक नाटकें लिहिणारे विद्वान् नाटककार श्री. रा. सु. बर्गे, एम्. ए., हे 'ऐतिहासिक नाटकांवर' लेख लिहिणार होते पण कार्यबाहुल्यामुळें त्यांचा लेख वेळेवर हातीं न आल्यानें 'नाटयचर्चेंत' या अंगावर प्रकाश टाकतां आला नाहीं याबद्दल आम्हांस वाईट वाटतें.

ग्रंथप्रकाशनाशिवाय नाटयचर्चा-मंडळातर्फे 'मराठी रंगभूमीचें पुनरुज्जीवन' व "मतप्रचार नाटयकलेला विघातक आहे" या विषयांवर अनुक्रमें प्रौढांची व विद्यार्थ्यांची चर्चा व्हावयाची असून, विद्यार्थ्यांकडून नाटयविषयावर निबंधही मागविले आहेत व त्यांना प्रोत्साहनपर पारितोषिकें देण्यांत येतील. परंतु या उत्सवाची चिरकाल टिकणारी खूण या दृष्टीनें 'नाटयचर्चा' या ग्रंथास साहजिकच विशेष महत्त्व आहे.

ज्या शिंदेशाहीच्या कृपाछत्राखालीं मराठी नाटयकलेची जोपासना ग्वाल्हेरला झाली त्या शिंदेकुलाचे दीपक श्रीमंत जीवाजीराव महाराजांच्या चरणीं हा ग्रंथ अर्पण करणें म्हणजे समसमासंयोग झाल्यासारखें आहे. श्रीमंत सरकारांनीं

हा वाङ्मयनैवेद्य स्वीकारून मराठी साहित्यिकांचा उत्साह द्विगुणित केल्या-बद्दल नाटयचर्चा-मंडळाचा अध्यक्ष या नात्यानें मी कृतज्ञतापूर्वक धन्यवाद अर्पण करतों. आमच्या प्रजावत्सल महाराजांचें मराठी संस्कृति व मातृभाषेवरील प्रेम उत्तरोत्तर वृद्धिंगत होत जावो हीच त्या जगन्नियंत्याजवळ प्रार्थना आहे.

अत्यल्प काळांत वाङ्मयप्रेमी विद्वानांचे लेख घाईंत मागवावे लागल्यानें, व युद्धकालीन परिस्थितीमुळें योग्य प्रकाशनसामुग्रीच्या अभावी या ग्रंथाचें अन्तर्बाह्य स्वरूप जितकें सुंदर व सर्वांगपरिपूर्ण व्हावयास पाहिजे तितकें झालें नाहीं याची जाणीव नाटयचर्चा-मंडळास आहे. तत्रापि फूल नाहीं तर फुलाची पाकळी ग्वाल्हेरकर-साहित्यिकांनीं रंगदेवतेला वाहिली आहे. तिच्या भक्तांनीं या चिमुकल्या लेखमालिकेला आपुलकीच्या भावनेनें पहावें अशी विद्वज्जनांना माझी नम्र विनंति आहे. शेवटीं या लेखसंग्रहाच्या प्रकाशना-प्रीत्यर्थ व उत्सवाच्या इतर कार्यक्रमांत ज्या आबालवृद्धांनीं तन-मन-धनें निःस्वार्थ सेवा अर्पण करून हें पुण्यकार्य सिद्धीस नेलें त्या सर्वांचे हार्दिक आभार मानणें माझें पवित्र कर्तव्य आहे. विशेषतः अत्यल्प काळांत, ज्यांच्या सहकार्या-शिवाय हें पुस्तक प्रकाशित झालेंच नसतें त्या व्यक्तींचें ऋण फेडणें अशक्य आहे. आलीजाह दरबार छापखान्याचे मुद्रणकलाकुशल व्यवस्थापक श्री. अण्णासाहेब शिर्के तसेच त्यांचे उत्साही व निःस्वार्थी सहाय्यक श्री. पु. भा. फाटक, श्री. राजाभैय्या मसूरकर व श्री. थत्ते यांनीं आपुलकीच्या भावनेनें हें कार्य केलें म्हणूनच आम्हांस योग्य वेळीं हा लेखसंग्रह रसिकजनांसमोर सादर करतां आला.

ग्वाल्हेर
२२ नोव्हेंबर १९४३.

उत्तमसिंह,
अध्यक्ष, नाटयचर्चा मंडळ.

प्रस्तावना

बिऑट्रिसप्रमाणें कलेचा जन्मही एका नृत्य-दंग नक्षत्रांत झाला आहे. मानवी हृदयांतील सुप्त आनंद--तो प्रेमाचा असो वा भक्तीचा, उन्मादाचा असो वा शान्तिचा--नृत्य रूपानेंच प्रकट होतो. हें नृत्य निसर्गांत अव्याहत व्यक्त होत असतें व या नृत्यास क्रमशः गान, अनुकरण, अभिनय व संवाद यांची जोड मिळाली म्हणजे नाट्य निर्माण होतें. काव्यांत नाटकाला एक विशेष स्थान आहे. कारण काव्यांत जें सत्य किंवा सौंदर्य प्रकट व्हायचें त्याला अभिनयाची जोड नाटकांतच मिळते. नृत्य हें जरी नाटकाचें मूळ आहे तरी नृत्य व अभिनय यांच्या साहाय्यानें केवळ मुग्ध नाट्यच निर्माण होईल. त्यास वाङमय व गान यांची मदत मिळूनच संपूर्ण नाटक निर्माण होतें.

नाटकाचा मुख्य हेतु म्हणजे मनरंजन. रामलीला किंवा नौटंकीपासून तर "आंधळयांच्या शाळेपर्यंत" व एकाद्या छिचोर प्रहसनापासून 'प्रेमसंन्यास'पर्यंत नाटकाचा आद्य उद्देश म्हणजे मनरंजन. पण नाटकी अनुभव नेहेमींच छायारूप असतो (vicarious). कारण नाट्यसृष्टि म्हणजे एक ढोंगी जादूची दुनिया असा एक संकेतच रूढ झाला आहे. नाट्यसृष्टीची मजल म्हणजे सत्यसृष्टीच्या परीघापर्यंत पण या परिमिततेंतच खडतर सत्यसृष्टीपासून लोकांना बचावाचा मार्ग दिसूं लागतो. अर्थात् नाट्य हा केवळ धंदा नसून एक सांस्कृतिक कार्य आहे अशी समजूत ठाम होईपर्यंत मात्र नाटकाची पुनर्घटना होणें कठिण आहे.

नाटकाची पुनर्घटना होण्यासाठीं कोणते उपाय पोषक होतील त्यांचा विचार करण्याअगोदर आज नाटकांवर जीं संकटें आलीं आहेत त्या संकटांतून रंगभूमीची मुक्तता कशी होईल याचा विचार करणें इष्ट आहे. या संकटांमध्यें चित्रपटानें केलेलें रंगभूमीवरील आक्रमण ही आपत्ति सर्वांत मोठी आहे.

बोलपटाची सृष्टि म्हणजे एक नाट्यसृष्टीच आहे, पण थोड्या फरकानें लीला चिटणीस, अशोककुमार, काननदेवी, पृथ्वीराज हीं चमकणारीं व दिपविणारीं नांवें, नारायणराव राजहंस, केशवराव भोसले, बोडस किंवा गणपतराव जोशी, या नांवांपेक्षां आज जास्त परिचित झालेलीं आहेत. कमी पैशांत व थोड्या वेळांत सर्व तऱ्हेची करमणूक चित्रपटांत मिळूं लागली आहे. शिवाय ध्वनिही स्पष्ट ऐकूं येतो. कोणी म्हणेल कीं हें मनरंजन 'नकली', 'बेगडी' असें आहे पण 'चवन्नीवाल्या'ला याची फिकीर नाहीं. त्याचबरोबर नियतकालिकांनीं एक नवीन उपक्रम सुरूं केला आहेच व त्यामुळें नट किंवा नटींची विभूतिपूजाच सर्वत्र होऊं लागली आहे. शांता आपटेचीं परिवर्तनें, रोमोलोचे मोटर-अपघात, स्नेहप्रभेचा घटस्फोट, वगैरे गोष्टींना वीरविडम्बनात्मक (mock-heroic) महत्त्व प्राप्त झालेलें आहे. पण बोलपटाचें हें भपकेदार खेळणें महाराष्ट्रास आज ना उद्यां त्यागावें लागणार, निदान त्याकडे बघण्याचा दृष्टिकोन तरी बदलावा लागणार कारण या बोलपटांना वाङ्मयीन मूल्य नाहींच असें म्हटल्यास अतिशयोक्ति होणार नाहीं.

रंगभूमीवरील दुसरी आपत्ति म्हणजे गायनाची. रंगभूमीवर गायनाचें स्थान कोणतें हा प्रश्न सोडविणें फार जरूरी आहे. संस्कृत नाटकांतील श्लोक गायले जात नव्हते पण किर्लोस्कर-देवलांनीं जी संगीत नाटकांची प्रथा पाडली ती नाटकास हितावह नाहीं. कोल्हटकरांनीं व खाडिलकरांनीं तर एक पाऊल पुढेंच ठेविलें व अर्थ आणि भावशून्यपदें रंगभूमीवर गायिलीं जाऊं लागलीं. पण मराठी रंगभूमीच्या भाग्यानें संगीत रंगभूमीच्या वैभवाचा मध्यान्हकाळ आतां संपला आहे व आधुनिक रंगभूमीवर जीं भावगीतें गायिलीं जातात त्यांचा हेतु रस-भावना-परिपोष येवढाच असून ताना, विस्तार व 'वन्स-मोअर'च्या कचाटयांतून तीं सुटलीं गेलीं आहेत हें एक सुचिन्हच होय. नाट्यवाङ्मयासंबंधीं निर्माण झालेली अभिरुचि, कलाप्रेमानें सुशिक्षित, कुलीन व हौशी नट-नटींनीं रंगभूमीची सेवा करण्याची दाखविलेली तयारी, संगीतानें धारण केलेलें नवीन भावपूर्ण रूप या सर्व गोष्टी नाट्यमन्वंतरास पोषक अशा आहेत पण नाटकाच्या पुनर्घटनेच्या दृष्टीनें आणखी कांहीं गोष्टींचीही आवश्यकता आहे.

'The Dramas' laws the Dramas' patrons give'—नाट्यकला व इतर ललित कला यांच्यामधील भिन्नत्व या सूक्तांतून प्रादुर्भूत होतें व विकास पावतें. काव्य, संगीत या कला मूलतः काव्यशास्त्रयुक्त धीमतांच्या थोड्याशा निवडक रसिक जनांच्या करतांच म्हणून असतील; परंतु, नाट्यकलेची पोंच अधिक व्यापक असली पाहिजे, तिच्यापासून उद्भवणाऱ्या संवेदनेचें क्षेत्र अधिक विस्तृत झालें पाहिजे कारण नाट्य हें प्रत्यक्ष जीविताचें प्रतिबिंब आहे. यवनिकेच्या पलीकडे रंगभूमीचीं रहस्यें दडलेलीं असतात; नेपथ्य व सभागृह हीं दोन भिन्न जगें असतात परंतु कधीं कधीं प्रेक्षकवृन्दाच्या इच्छेनुसार यांचें एकमेकांवर आक्रमणही होतें आणि आधुनिक विचारसरणीस अनुसरून म्हणजे नाट्यकृतींत प्रेक्षकवृन्दाला भागीदार बनविणें व त्याचें कलाकृतीशीं तादात्म्य करणें हेंच नाटकाचें उद्दिष्ट आहे. नाट्यांत तत्कालीन युग प्रतिबिंबित झालें पाहिजे, त्या त्या कालखंडाचें वैशिष्ट्य त्यावर उमटलें पाहिजे कारण नाट्य म्हणजे जगाची एक लघु प्रतिकृतीच आहे. शिळोप्याच्या गप्पा, श्लेष, व्याजयुक्त प्रेमकूजनें, रंगीबेरंगी तमाशे व ओढून ताणून आणलेला कोटिक्रम यांच्या पायीं त्यांतील तत्त्वार्थ फोल दवडला जाऊं नये. जर नाट्याला जगायचें व उन्नत व्हायचें असेल तर त्याचें रूप सार्वजनिक झालें पाहिजे व कोणत्याही एका वर्गाचा नाट्य हा मक्ता न होऊं देण्याची खबरदारी घेतली गेली पाहिजे.

ग्रीक रंगभूमि बहुजनसमाजाची रंगभूमि होती. सर्व स्वतंत्र अधीनियन नागरिक त्या रंगभूमीच्या कक्षेंत येत होते. प्राचीन संस्कृत नाट्याची मात्र मजल सुसंस्कृत वर्गापर्यंतच होती व उच्च-नीच वर्गातील भिन्नत्व भाषाभिन्नत्वाच्या द्वारें व्यक्त केलें जात होतें. संस्कृतीचा मक्ता उच्च वर्णीयांनींच घेतलेला होता, आणि म्हणूनच संस्कृत नाटककारांना सुबोधतेची आद्य आवश्यकता भासली नाहीं व त्यांनीं अगम्य वाङमयनिर्मितीचा छंद धरला. शेक्सपियर खेरीज करून बाकीच्या एलिझाबिथन् नाटककारांनीं मध्यवर्गीयांच्या शृंगारिक व रक्तपिपासु प्रवृत्तींचीं संविधानकें रचून तत्कालीन समाजाची खोटी भावनात्मकता व्यक्त केली व जरी लिल्लो, दिदेरो, लेसिंग, स्क्राईब, डूमा व झोलाच्या हातीं क्रमाक्रमानें नाट्याचा कल बहुजनसमाजाच्या समस्यांकडे वळत गेला

तरी मोलियरच्या हातांत फ्रेंच नाट्यानें कुशल सजावटीचेंच रूप धारण केलें होतें. आधुनिक मराठी रंगभूमीही मध्यम वर्गीयांचीच असून तींत त्या वर्गाचा लब्धप्रतिष्ठितपणा व त्याचीं खोटीं मोलें प्रतिबिंबित होतात. यावरून हें सिद्ध होतें कीं रंगभूमि म्हणजे यवनिकेच्या पलीकडील एक रहस्यमय सृष्टि समजली जात आहे. प्रेक्षकगणांची संख्या मर्यादित असून त्यांच्या मनाची ठेवण ठराविक सांच्याची आहे व सर्व वातावरण कृत्रिमतेनें भारावलेलें आहे.

एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीच्या दशकांत एका नवीन प्रवृत्तीचे पडसाद सर्वत्र निनादूं लागले. गेगियापुलिसमध्यें वीस हजार प्रेक्षक समावत होते. व प्राचीन पाम्पीमधील नाट्यमंदिरांत सतरा हजार प्रेक्षकांची स्मृति जागृत झाली व खारकॉव येथील मास थियेटर व रास्टॉव-ऑन-डॉनमधील थियेटर यांची निर्मिति झाली. याच सुमारास वागनरनें बैरुथ येथील प्रख्यात् फेस्टिवल थियेटर एका नवीन शिल्पपद्धतीवर बांधलें. या प्रयोगांबरोबर रंगभूमीची मायावी दुनिया विनाश पावली. या सर्व सुधारणांबरोबरच नाट्यलेखनांत एक नवीन प्रेरणा उद्भवली व रंगभूमि केवळ करमणुकीचें साधन न राहतां, तिचा उपयोग कांहीं विशिष्ट साध्य गांठण्याप्रत समाजाच्या मनःप्रवृत्ति वळविण्याचें साधन म्हणून करण्यांत येऊं लागला. चेतनेच्या केन्द्राचें स्थानान्तर अशा रीतीनें कलाकाराच्या व्यक्तित्वापासून लोकांच्या संपर्कात झालें.

प्रतिभाशक्तीच्या जनसंपर्काशीं या तद्रूपतेंत माझ्या मतें रंगभूमीचें भवितव्य साठविलेलें आहे. कला व वाङ्मय हीं जनसंपर्काचीं खरीखुरीं द्योतकें झालीं तरच त्यांचा भविष्यकाल उज्ज्वल होऊं शकेल. हिंदुस्थानांत टागोर व प्रेमचन्द यांनीं याच दिशेनें कलाविकास होण्यास चालना दिली आहे. नृत्यकलेच्या क्षेत्रांत उदयशंकरांनींही पददलित मार्ग सोडून त्या कलेस नवीन वळण लाविलें आहे. त्यांचे 'रिदम् ऑफ लाईफ' व 'लेबर ॲन्ड मशीन' हे नाच या नवीन वळणाचीं उदाहरणें आहेत. चित्रकलेंत अमृता शेर-गिल यांनीं परीघापासून जीविताशीं अनुनय न करितां त्याचें केंद्र गाठण्याचा मार्ग स्वीकारून याच प्रवृत्तीस दुजोरा दिला आहे.

जर मराठी रंगभूमि लौकिक झाली तरच मराठी रंगभूमीचा भविष्यकाल उज्ज्वल होईल. खेडेगांवांतील जीवन व स्वतंत्रतेचा लढा हे दोन विषय असे आहेत कीं ज्यांवर मराठी नाट्याच्या भविष्याची इमारत बांधली जाऊं शकते. या दोन विषयांच्या असंशोधित क्षेत्रांत इतकें अव्यक्त सामर्थ्य समावलेलें आहे कीं ज्याचा अदमास, प्रयोग व अनुभवानेंच होऊं शकेल. अशा प्रकारची जागरूकता थोड्या प्रमाणांत रांगणेकर-काणेकरप्रभृति नाटककारांत व्यक्त होत आहे. तथापि या उपक्रमास अजून स्थैर्य प्राप्त झालें नसून त्यांत बरीचशी अनिश्चिति, बराचसा हस्तकंप दृग्गोचर होत आहे. खेडेगांवांतील जीवन व स्वतंत्रतेचा लढा या विषयांचा अवलंब करूनच मराठी नाट्यकलेचा जीवनाशीं जिव्हाळ्याचा संबंध निर्माण होईल व मराठी नाट्यांत ही क्रांति घडून आली तरच त्यांतील कृत्रिमता, फोलपणा, निर्जीवता, खोटीं मोलें व नकलीपणा जाऊन त्याला चैतन्य व प्रतिष्ठा प्राप्त होईल.

रा. ग. राजवाडे.



नानाभावोपसंपन्नं नानावस्थान्तरात्मकम्।
लोकवृत्तानुकरणं नाटचमेतन्मया कृतम्॥
उत्तमाधममध्यानां नराणां कर्मसंश्रयम्।
हितोपदेशजननं धृतिक्रीडासुखादिकृत्॥
दुःखार्तानां समर्थानां शोकार्तानां तपस्विनाम्।
विश्रांतिजननं काले नाटचमेतन्मया कृतम्॥
धर्म्यं यशस्यमायुष्यं हितं बुद्धिविवर्धनम्।
लोकोपदेशजननं नाटचमेतद्भविष्यति॥



श्रीमंत सरकार

मेजर सर **जीवाजीराव महाराज शिंदे,**

जी. सी. आय. ई., आलीजाह बहादुर,

संस्थान ग्वाल्हेर,

यांस

त्यांचें मराठी भाषा व संस्कृति या विषयींचें

प्रेम लक्षांत घेऊन

मराठी-रंगभूमिशतसांवत्सरिक उत्सवप्रसंगीं

हा

नाट्यलेखसंग्रह

सादर समर्पण

असे.

[१]

नाटकांतील विनोद

लेखक —प्र. वा. बापट.

"वेदविद्येतिहासानामर्थानां परिकल्पनम् ।
विनोदकरणं लोके नाट्यमेतद्भविष्यति ॥"

नाटकामध्यें बोध असावा कीं नाहीं, याबद्दल साहित्यिकांत पुष्कळ मतभेद असले तरी नाटकांत मनोरंजनाचा गुण अवश्य असला पाहिजे एवढ्यापुरतें तरी सर्व टीकाकारांचें एकमतच आहे. हें नाटकाचें ध्येय सर्वमान्य असून कांहीं मान्यवर टीकाकारांच्या मतें तर नाटकाची मूळ उत्पत्तीच या मनोरंजनाच्या कल्पनेमधून झाली. कालिदासानें नाटकास देवांचा 'चाक्षुष यज्ञ' म्हटलें तें तरी याच अर्थानें. नाटक हें संसाराचें चित्र आहे, या आधुनिक टीकाकारांस मान्य असलेल्या नाट्यस्वरूपाच्या तात्त्विक अधिष्ठानावरून विचार केला तरी नाट्यामध्यें हास्यरसाला म्हणजे परंपरेनें विनोदाला स्थान मिळणें आवश्यक आहे. हा संसारपट जर करुण व हास्य यांच्याच आडव्याउभ्या धाग्यांनीं विणला गेला आहे, किंबहुना कांहीं वेळां हे दोन्ही रस जर प्रत्यक्ष जीवनांत ऊनपावसाप्रमाणें खेळीमेळीनें वावरतांना आढळतात तर संसाराच्या चित्ररूप असणाऱ्या नाटकांत ते प्रतिबिंबित होणें आवश्यक तसें अनिवार्यहि आहे.

या दोन रसांच्या जीवनांतील स्थानामुळें, दुसऱ्याहि एका तऱ्हेनें प्रतिक्रिया म्हणून त्यांचें नाट्यवाङ्मयांत अस्तित्व आवश्यक होतें. प्रत्यक्ष जीवनांतील दुःखांनीं पोळून निघालेल्या मनास क्षणमात्र त्या दुःखांची विस्मृति पाडून विसांवा देणारें कांहीं तरी प्रभावी साधन हवेंच असतें. दुःखांच्या प्रत्यक्ष आंचेपासून मुक्तता देणाऱ्या अशा 'विसांवक' वाङ्मयांत (Literature of Escape) नाटकांची प्रामुख्यानें गणना करतां येईल. या दृष्टीनें नाटकांत इतर

वाङमयप्रकारांपेक्षां एक महत्त्वाचा फरक आहे. कादंबरी, काव्य, इत्यादि वाङमयप्रकारांचे बाबतींत वाचक आपापल्या अभिरुचीप्रमाणें व सांस्कृतिक दर्जाप्रमाणें हव्या असलेल्या पुस्तकाची निवड करून स्वतंत्रपणें स्वतःची करमणूक करून घेऊं शकतो. वाचक तत्त्वजिज्ञासु व उच्च अभिरुचीचा असेल तर वामनराव जोशी यांच्या ग्रंथांसारखें एखादें पुस्तक तो निवडील; उलट, त्याची अभिरुची हीन दर्जाची असेल तर तो एखादी पांचट कादंबरी घेऊन बसेल. अशा वाङमयांत आपलें स्वतंत्र व्यक्तित्व व अभिरुचि यांस जुळेसें पुस्तक घेऊन स्वतःची करमणूक स्वतंत्रपणें करून घेण्याची रसिकास सवड असते. पण नाटकाची गोष्ट यापेक्षां वेगळी आहे. नाटक हें अनेक लोकांकरितां एकच असतें. नाना अभिरुचींचे लोक एकत्र येऊन एकच नाटक बघतात. प्रत्येक व्यक्तीकरितां त्याच्या स्वतंत्र अभिरुचीप्रमाणें वेगळालें नाटक होऊं शकत नाहीं. अनेकांची एकच करमणूक हें नाटकाचें स्वरूप असल्यामुळें त्यांत भिन्न भिन्न अभिरुचींच्या व्यक्तींची सोय पहावी लागते. श्रेष्ठ इंग्रजी नाट्यसमीक्षकांनीं 'नाटक हें जनसंमर्दाकरितां असतें' (A drama is for the crowd) असें म्हटलें आहे त्याचा खरा अर्थ हाच होय. महाकवि कालिदासानेंहि "नाट्यं भिन्नरुचेर्जनस्य बहुधाप्येकं समाराधनम्" असें याच अर्थानें नाटकाचें वर्णन केलें आहे.

'अनेकांची एकच करमणूक' या नाटकाच्या विशेषाचे त्याच्या एकंदर स्वरूपावर व तंत्रावर फार दूरगामी परिणाम झाले आहेत. सामान्य जनांनाहि रोचक व्हावें म्हणून आपल्या कलाविषयक श्रेष्ठ ध्येयाशीं विसंगत व त्याला मलिन करणारें स्वरूपहि आपल्या नाट्यकलाकृतीस देणें उच्च कलावंतास प्रसंगीं भाग पडलें असून, त्याबद्दल ते कष्टी झालेलेहि दिसतात. स्वतःला असंमत असलेले प्रसंग व भाषणें तत्कालीन प्रेक्षकांच्या व नटांच्या अभिरुचीच्या समाधानार्थ शेक्सपियरलाहि आपल्या नाटकांमधून घालावीं लागल्याची साक्ष शेक्सपियरच्या मर्मज्ञ आंग्ल टीकाकारांनीं दिलीच आहे. अनेकांची एकच करमणूक या नाट्यविशेषाचा एक प्रत्यक्ष व मोठा परिणाम म्हणजे नाटकांतून सर्रहा व सार्वत्रिक रीतीनें विनोदाचा उपयोग हा होय. कारण केवळ गंभीर, भावात्मक वा प्रमेयात्मक नाटकांनीं अभिजात व उच्चतर संस्कृतीच्या लोकांचें मनोविनोदन होऊं शकलें

तरी सामान्य लोकांचें रंजन करून त्यांना हसविण्यासाठीं नाटककारास कांहीं तरी विनोद नाटकांत निर्माण करावाच लागतो.

नाटकांतील विनोदाच्या प्रत्यक्ष स्वरूपावरहि वरील नाट्यविशेषाचा परिणाम घडतोच. विनोदाचेहि उत्तम, मध्यम, अधम असे अनेक प्रकार असून त्या सर्वांचाच 'भिन्नरुचि जनाच्या' समाधानार्थ प्रथितयश नाटककारांना आपल्या कलाकृतींतून सापेक्षतेनें अवलंब करावा लागला आहे. या विनोदानें अनेक रूपें धारण केलीं असून मनावरील ताण हलका करण्याकरितां योजिलेल्या एकाद्या लहानशा विनोदी प्रवेशापासून तों संपूर्ण नाटकच विनोदी करण्यापर्यंत या विनोदानें रंगभूमीवर आपलें अधिराज्य गाजविलेलें दिसतें.

नाटकांतील विनोदाचें अगदीं प्राथमिक स्वरूप म्हणजे दुसऱ्याच्या शारीरिक व्यंगांची व व्यक्तिगत दोषांची व खोडींची कुचेष्टा करणें हें होय. या दृष्टीनेंच एकादें विकृत सोंग रंगभूमीवर सजवून आणून त्याची निर्दय थट्टा करणें हा प्राचीनतम रंगभूमीवरील एक सर्वमान्य प्रकार होता. संस्कृत नाटकांतील विदूषक हें याचेंच एक उदाहरण होय. विदूषक हा एक विकलांग खादाड मनुष्याचा नमुना होता. अशा व्यक्तिविषयक टवाळीबरोबरच शब्दांवरील अचकट विचकट कोटयांचाहि समावेश विनोदाच्या या प्राथमिक स्वरूपांत होई. युरोपीय विनोदी नाट्यसांप्रदायाचा जन्म अशाच एक प्रकारच्या ग्रीक होलिकोत्सवांतून झाला, असें युरोपीय रंगभूमीच्या इतिहासकारांचें मत आहे.

व्यक्तिगत व्यंगांची व दुष्ट खोडींची कुचेष्टा करण्याची प्रथा रंगभूमीवर एकदां संमत झाली म्हणजे त्या पडद्याआड आपल्या शत्रूची किंवा सर्वसामान्य समाजकंटकाची टवाळी करणें ही पुढची पायरी सहजच येते. ग्रीक रंगभूमीवर हा विकासक्रम आपणास अशाच तऱ्हेनें झालेला आढळून येतो. या मूळच्या ग्रीक होलिकोत्सवांमधूनच वैयक्तिक उपहासाच्या स्वरूपाचीं ॲरिस्टॉफेनिसचीं 'मेघ' (Clouds) 'बेडूक' (Frogs) इत्यादि जुनीं ग्रीक विनोदी नाटकें जन्मास आलीं. संस्कृत नाट्यवाङ्मयांतहि अशाच प्रकारची सदृश परिस्थिति असावी असें संस्कृत नाट्यशास्त्रावरून दिसून येतें. संस्कृत नाटकांच्या दहा

प्रकारांपैकीं भाण* व प्रहसन† हे अशा प्रकारचे दुसऱ्याची व्यक्तिविषयक टवाळी करण्याच्या स्वरूपाचे नाटयप्रकार होते. भाणामध्यें एखाद्या लबाड, धूर्त माणसाची थट्टा उडविलेली असे तर प्रहसनांत सामान्यपणें पाखंडी लोक व भोळेभाबडे हेच उपहासाचे विषय झालेले असत.

मराठी रंगभूमीचा इतिहास पाहिला तर संस्कृतचें उदाहरण डोळ्यासमोर असल्यामुळें म्हणा, किंवा जानपदनाटयद्वारां तीच परंपरा पुढें पूर्वीपासून चालत आलेली असल्यामुळें म्हणा, विदूषकाचें पात्र हेंच पहिलें विनोदसाधन होतें. याचा वेषहि मोठा विचित्र असे व नाना तऱ्हेचे अंगविक्षेप करून प्रेक्षकवर्गांत हास्य निर्माण करणें हेंच याचें मुख्य कार्य असे. जुन्या पौराणिक नाटकांतून "विदूषकाचें काम करणारे जे इसम असत ते बहुतकरून निर्ढावलेले असून त्यांच्या अंगीं प्रसंगावधान व समयस्फूर्ति चांगली असे. तथापि ते सुशिक्षित नसल्यामुळें व विदूषकाचें काम म्हणजे लोकांना हसवायचें अशीच त्यांची समजूत असल्यामुळें, सुखाचा प्रसंग असो वा दुःखाचा प्रसंग असो, रंग चढेल कीं विरस होईल याची कल्पना न करतां कोणीकडून तरी ते लोकांना हसवीत असत£ "मराठी नाटयक्षेत्रांत ही विदूषकाची भूमिका त्या वेळीं इतकी लोकप्रिय व स्थिरपद झाली होती कीं 'बुकिश' नाटकांचें नवयुगप्रवर्तन करणाऱ्या कीर्तन्यांनींहि ती आपल्या नाटकांत प्रथम चालूच ठेवली.‡"

पण पुढें पुढें अशा नुसत्या विदूषकाच्या पात्रानें निर्माण केलेल्या विनोदावर सर्व लोकांचें समाधान होईना म्हणून निव्वळ विनोदी फार्स करण्याची प्रथा इ. स. १८५५ मध्यें अमरचंद वाडीकर मंडळीनें सुरू केली. या 'फार्सा'तून किंवा प्रहसनांतून जुन्या संस्कृत भाणप्रहसनांप्रमाणेंच प्रतिनिधीभूत अशा मूर्ख, खोडयाळ

---

* "भाणस्तु धूर्तचरितं स्वानुभूतं परेण वा।"--दशरूपक, २८-५१.

† "भवेत्प्रहसनं वृत्तं निन्द्यानां कविकल्पितम्"--साहित्यदर्पण ६-२६४; त्याप्रमाणेंच दशरूपक ३-५४ व त्यावरील 'अवलोक' पहा.

£ 'आप्पाजी विष्णु कुलकर्णीकृत मराठी रंगभूमी' पृ. २८.

‡ थोरले माधवराव पेशवे'–अंक १ प्रवेश १.

व खादाड व्यक्तींची थट्टा उडविलेली असे. 'अनशांचा फार्स', 'करंज्यांचा फार्स अशा प्रकारचे फार्स त्या वेळीं फार लोकप्रिय होते. या फार्सांतून उपर्युक्त समाजातील प्रतिनिधिभूत व्यक्तींची थट्टा केलेली असली तरी त्यास व्यक्तिविषयक उपहासाचें स्वरूप अजून प्राप्त झालेलें नव्हतें. मात्र तें प्राप्त होण्यास आतां अनुकूल संधीचाच काय तो अवकाश होता. व अशी संधी लवकरच सुरू झालेल्या समाजसुधारणाविषयक चळवळीनें प्राप्त झाली. या नवीन चळवळीशीं असंतुष्ट असलेल्या लोकांच्या ध्यानांत रंगभूमीची जनमनावरील वाढती पकड व फार्सांची विलक्षण लोकप्रियता येऊन त्याद्वारां नवीन चळवळीची कुचेष्टा करण्याची कल्पना उत्पन्न झाली; व या साधनाचा त्यांनीं भरपूर फायदा घेतला. अगदीं प्रत्यक्ष व्यक्तींचीं नाहीं तर समाजांतील विरुद्ध गटांचीं व त्यांच्या मतांचीं प्रातिनिधिक पात्रें निर्माण करून त्यांचा उपहास करण्यास त्यांनीं सुरवात केली.

अशा प्रकारच्या उपहासात्मक सामाजिक प्रहसनांची सुरुवात श्री. अभ्यंकरकृत 'स्वैरसकेशा' (इ. स. १८७१) व श्री. भाजेकरकृत 'मनोरमा' (इ स. १८७१) या नाटकांपासून झालेली दिसते. हें सामाजिक प्रहसनांचें युग सुमारें वीस वर्षें मराठी रंगभूमीवर अप्रतिहत चाललें. हीं सामाजिक प्रहसनें रंगभूमीवर थैमान घालीत असतांना शं. मो. रानडेकृत 'डाक्टर व वैद्य' प्रहसन (इ. स १८८०), 'दंपतीकलह' प्रहसन अथवा 'बासुंदीखिरीचा फार्स' (इ. स. १८८६), 'वरणभाताचें प्रहसन' (इ. स. १८८४), 'श्वशुरजामातयुद्ध' प्रहसन (इ. स. १८८८), इत्यादि जुन्या पद्धतीचीं प्रहसनें रंगभूमीवर चालूंच होतीं.

याप्रमाणें मराठी रंगभूमीवर सामाजिक सुधारणेच्या टवाळीचें व प्रहसनांचें युग सुरू असतांनाच विनोदक्षेत्रांत एका नवीन रमणीय मन्वंतराचा पाया रचला जात होता. नवीन समाजसुधारणेचा पुरस्कार करणाऱ्या सुशिक्षित वर्गापैकींच कांहींजणांचें लक्ष इंग्रजी नाट्यवाङ्मयाकडे वेधलें जाऊन त्यांनीं त्यांतील उत्तमोत्तम नाटकांचीं मराठींत भाषांतरें वा रूपांतरें करण्यास सुरुवात केली तीं सुप्रसिद्धच आहेत. युरोपमध्यें जुन्या ग्रीक विनोदी नाटकांच्या प्रथमावस्थेंतच व्यक्तीच्या उपहासात्मक व कमीअधिक अश्लील कोटिवचनें यावर आधारलेल्या नाट्यसंप्रदायास प्रणयाचा व कल्पनारम्यतेचा धागा

जोडून, मिनँडर यानें नवीन वळण दिलें होतें ("New Comedy"). पुढें मध्ययुगीन वादळांतून अनेक धक्केचपेटे खात खात हा नवसंप्रदाय दृढावतच गेला होता. व शेक्सपियरनें कथानकाला जास्त आकर्षक करून प्रमोदिकांना* रम्य-मनोहर साज दिला होता. या शेक्सपियरच्या नाटकांचीं मराठींतील रूपांतरें पाहून मराठी नाट्यप्रेमी लोकांना विनोदी नाटकांच्या एका नवीन मधुर रूपाची ओळख होऊन तद्विषयक प्रेम व आवड त्यांचे मनांत उत्पन्न झाली.

या नवीन संप्रदायाची भिस्त एकाद्या व्यक्तीच्या अंगवैकल्यावर, व्यक्ति-दोषाच्या अतिशयोक्त वा भडक वर्णनावर वा, अश्लीलाकडे झुकणाऱ्या कोटि-बाजपणावर नसते. या नवीन कल्पनारम्य प्रमोदिका, सर्वसामान्य मनुष्य-स्वभावांतच असणारे कांहीं दोष व त्यांचाच परिणाम होऊन निर्माण झालेल्या हास्योत्पादक व चमत्कृतिपूर्ण घटना यांवरच मुख्यत्वेंकरून आधारलेल्या असतात. म्हणजे एखाद्या गंभीर नाटकाप्रमाणें या प्रमोदिकाहि सर्वसामान्य मनुष्यस्वभा-वाचेंच दर्शन आपणास घडवितात. एखाद्या महानदांतील परस्परावर येऊन आदळणाऱ्या लाटा जरी क्षणभर भयानक आवाज करीत असल्या तरी क्षणा-न्तरानेंच जशा विरून जातात तशाच स्वरूपाच्या मानवी जीवनांत घडून येणाऱ्या घटना व प्रसंग यांचेंच चित्रण अशा प्रमोदिकांमधून केलेलें असतें. यांमध्येंही एक तऱ्हेची गुंतागुंत असते; ती एखाद्या निरगांठीसारखी पक्की बसून सोड-विण्याला अगदीं अशक्य आहे असेंहि वाटतें. पण शेवटीं अनुभव हा येतो कीं मुळांतच ती निरगांठ नसून एक बंद ओढला कीं सहज सुटून जाणारी सुरगांठच होती. असे प्रसंग मानवी जीवनांत हरघडी कितीतरी येतात व त्यांचें मूळ वर म्हटल्याप्रमाणें सर्वसामान्य मानवी स्वभावांतच असतें. अर्थात् मानवी जीवनां-तील हा केवळ वरवरचा भाग आहे. असा विनोदी नाटककार जगाकडे खेळकर

---

* Comedy ला येथें प्रमोदिका हा प्रतिशब्द उपयोजिला आहे. प्रमोद (Joy, Playfulness, Delight) हाच अशा नाटकाचा आत्मा असल्यामुळें हा शब्द सुटसुटीत असून चांगला अर्थवाहकहि आहे.

वृत्तीनें पाहून स्वतःची व जगाची करमणूक करीत असतो. तो मन्दाराचलाप्रमाणें जीवनसागराची खोली जाणत नाहीं तर समुद्रोल्लंघन करणाऱ्या हनुमंताप्रमाणें त्यांच्या परस्परांवर आदळणाऱ्या लाटा व रम्य विस्तार मात्र तो पहात असतो, पण एक तऱ्हेनें तो मानवी जीवनाच्या एका अंगाचेंच दर्शन आपणास घडवीत असतो. या दृष्टीनें प्रहसनांत व अशा प्रमोदिकांत महत्त्वाचा फरक आहे. प्रहसनाचा प्रमुख हेतु हंसविणें हाच असल्यामुळें, त्याची सर्व भिस्त विनोदपूर्ण घटनांवरच असते व त्या निर्माण करतांना तशा घटना मानवी जीवनांत सामान्यपणें घडतात कीं नाहीं याचा विचार लेखक करीत नाहीं. म्हणूनच प्रहसनांत वास्तवतेचें बंधन पुष्कळच ढिलें असतें. किंबहुना अतिशयोक्ति व भडकपणा हाच प्रहसनाचा आत्मा असतो. उलट, नवसंप्रदायांतील प्रमोदिका या मानवी जीवनाच्या एका भागाचेंच चित्रण करीत असल्यामुळें वास्तवतेच्या कसोटीला उतरतात. प्रमोदिकांची भाषा व संवाद हेंहि वरील खेळकर भूमिकेशीं सुसंगत म्हणजे वैचित्र्यपूर्ण व चमकदार असतात.

संस्कृत नाट्यवाङमयांतहि अशा प्रकारच्या प्रमोदिकेला स्थान असावें असें वाटतें. आज जरी उपलब्ध संस्कृत नाट्यसाहित्यांत अशा प्रकारचें विनोदी नाटक आपणांस आढळत नाहीं तरी प्राचीन नाट्यशास्त्रीय ग्रंथांत प्रमोदिकेला साजेशा अशा एका स्वतंत्र 'कैशिकी' नांवाच्या नाट्यलेखनशैलीचा उल्लेख असून तिची नाट्यलेखनाच्या चार प्रमुख वृत्तींमध्यें शास्त्रकारांनीं गणना केली आहे. ही वृत्ति श्रृंगारपूर्ण नाट्यवस्तूला विशेष अनुकूल असून 'नर्म' हें तिचें एक प्रमुख अंग आहे. प्रणयानुकूल मार्मिक विनोदवचनें म्हणजेच नर्म अशी 'नर्माची' व्याख्या शास्त्रकारांनीं केली असून * ही कैशिकी वृत्ति हास्यरसप्रधान असते. विशेषतः नायकानें भावबंधनांतल्या प्रभाकराप्रमाणें नायिकेसंनिध गुप्तवेषानें वावरल्यामुळें जो एक प्रकारचा विनोद निर्माण होतो त्याची अशा कैशिकी

---

* 'वैदग्ध्यक्रीडितं नर्म'—दशरूपक २-४८. याप्रमाणेंच 'साहित्यदर्पण' ६-१२५ पहा.

वृत्तींत प्रामुख्यानें गणना होते.* यावरून ज्याला आपण कल्पनारम्य प्रमोदिका (Romantic Comedy) असें म्हटलें आहे त्याच प्रकारची ही कैशिकी-वृत्तींतील रचना असावी हें स्पष्ट होईल.

शेक्सपियरच्या प्रमोदिकांचीं भाषांतरें होऊन तशा प्रकारच्या नाटकांविषयींची अभिरुची लोकांत उत्पन्न झालेली दिसून आल्यावर त्या प्रकारची रचना मराठींत निर्माण व्हावयास पाहिजे होती. पण दुर्दैवानें तसें झालें नाहीं. कारण नाटक लिहिणारे लोक व तें प्रयोगरूपानें दाखविणारी मंडळी यांना या प्रमोदिकांचें तितकें आकर्षण न वाटल्यामुळें त्यांनीं जुनीं परंपराच पुढें चालू ठेवली. यास एकच अपवाद आहे व तो म्हणजे संगीत सौभद्राचा होय. संगीत सौभद्र ही मराठींतील एकमेव व अद्वितीय अशी कल्पनारम्य तशीच प्रणयरम्य प्रमोदिका आहे. यांतील खेळकरवृत्तीचा विलास, पात्रांचें विनोदपूर्ण स्वभावरेखन, व नर्मयुक्त वैदग्ध्यपूर्ण संभाषणें, यांमुळें इतकी बहार साधली आहे कीं, आज पन्नास वर्षांनंतरहि मराठी रंगभूमीवरील अत्यंत यशस्वी व मधुर अशा पहिल्या चारदोन नाटकांत त्याची गणना होते.

सौभद्रासारखी उत्कृष्ट प्रमोदिका मराठी रंगभूमीवर निर्माण झाली व तिनें सुशिक्षित लोकांचीं अंतःकरणें काबीज केलीं तरी वर उल्लेखिल्याप्रमाणें सामान्य लोकांची प्रहसनांचीच आवड कायम राहिली व त्यांच्या समाधाना-करितां प्रहसनें लिहिण्याचें व प्रयोगरूपानें करून दाखविण्याचें रंगभूमीवर अव्याहत चालू राहिलें. कांहीं नामांकित युरोपीय नाटकांच्या आधारें नवीन प्रहसनेंहि रचण्यांत आलीं. मोलियरच्या नाटकाच्या एका इंग्रजी रूपांतराच्या आधारें श्री. देवल यांनीं 'फाल्गुनराव' (१८९३) हें नाटक रचिलें. यालाच नंतर

---

* "छन्ननेतृप्रतीचारो नर्मगर्भोऽर्थहेतवे।
अंगैः सहास्यनिर्हास्यैरेभिरेषात्र कैशिकी॥"--दशरूपक ५-५२.

Columbia विश्वविद्यालयाचे विख्यात् संस्कृत पंडित डॉ. हास यांनींहि कैशिकीवृत्तीचें The Gay style of procedure असेंच वर्णन केलें आहे.

संगीताचा साज चढवून देवलांनीं स्वतःच त्याचें संगीत 'संशयकल्लोळांत' (१९१६) रूपांतर केलें. 'फाल्गुनराव' अथवा 'संशयकल्लोळ' हें एक आदर्श प्रहसन आहे. त्यांतील प्रसंगनिष्ठ विनोद, चमत्कृतिपूर्ण व हास्यकारक घटना, व चटकदार मार्मिक संभाषणें, यामुळें हें नाटक मराठी रंगभूमीवरील एक अमर नाटक ठरलें असून, गडकरी, अत्रे, वगैरे मागाहून आलेल्या विनोदी नाटककारांच्या कृतींवर या नाटकाचा फारच प्रबळठसा उमटला आहे.

पण प्रहसनांची लोकप्रियता वाढून ती प्रथा विशेषरूपानें रूढ होऊं लागली कीं प्रहसनांला अतिशय हीन व गांवढळ रूप प्राप्त होण्याची भीति असते. यांतच शृंगार व प्रणय यांच्या आवडीची भर पडली म्हणजे मग विचारावयासच नको. गाथकाला (Ballad) ज्याप्रमाणें शेवटीं रस्त्यावरील गाण्याचें (Street song) स्वरूप प्राप्त होतें, त्याप्रमाणेंच प्रहसनाचें तमाशांत रूपांतर होतें. मराठी रंगभूमीच्या दुर्दैवानें, प्रहसनांच्या व पांचट शृंगार व प्रणय यांच्या अतिरिक्त सेवनानें तिला एकोणिसाव्या शतकाच्या शेवटच्या दशकाच्या प्रारंभीं फारच हीन कळा प्राप्त झाली होती. या हीन अवस्थेंतून तिची मुक्तता करण्याचें ध्येय पुढे ठेवूनच, रंगभूमीवर पदार्पण करण्यास मराठीचा एक महान् नाटककार पुढें सरसावला. तेच श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर होत.

कोल्हटकर हेच मराठी वाङ्मयांतील विनोदाच्या संप्रदायाचे आचार्य मानले जातात. व त्यांनींच तत्कालीन एतद्विषयक अभिरुचि लक्षांत घेऊन नाट्य-रचनेचें एक प्रधान अंग म्हणून रंगभूमीवर विनोदाचा उपयोग करण्यास सुरुवात केली. पण प्रहसनांतील विनोदास आलेल्या हीन स्वरूपाची प्रतिक्रिया म्हणूनच नाट्यरचनेस सुरुवात केल्यामुळें, त्यांचा विनोद सहजच जास्त बौद्धिक व म्हणूनच कृत्रिम झाला. इंग्रजी नाट्यतंत्राचा अभ्यास करून कोल्हटकरांनीं मराठी नाट्यसृष्टींत अनेक दूरगामी सुधारणा घडवून आणल्या. पण त्यांची दृष्टि शुद्ध नाट्यप्रेमी कलावंताची नसून मुख्यतः समाजसुधारकाची असल्यामुळें, नाट्य-सृष्टींत नवयुगप्रवर्तन करण्याचा मान त्यांना मिळाला, तरी त्या प्रमाणांत त्यांना यशस्वी नाटककार होतां आलें नाहीं. त्यांचें 'मूकनायक' हें 'सौभद्रा'प्रमाणेंच एक उत्कृष्ट कल्पनारम्य प्रमोदिका ठरलें असतें; पण समाजसुधारणेच्या बोधाचें

अवजड ओझें त्याच्या गळ्यांत टांगल्यामुळें त्या नाटकास अकारण गंभीर स्वरूप प्राप्त झालें आहे. विनोदाच्या विकासाच्या दृष्टीनें विचार केला तर विनोदाकरितां खास विनोदी पात्रें निर्माण करण्याचें तंत्र, तसेंच विशिष्ट लोकभ्रम व वेडगळ समजुती यांचीं दर्शक पात्रें निर्माण करून तीं उपहासास्पद करण्याची प्रथा, प्रथम कोल्हटकरांनींच रंगभूमीवर सुरू केली.

याप्रमाणें मराठी रंगभूमीवर कांहीं कांहीं चांगलीं यशस्वी विनोदी नाटकें निर्माण होत होतीं तरी यांपैकीं बहुतेक उसनीं-मागून आणलेलीं-असल्यामुळें, स्वतंत्र हास्यप्रधान नाटकांचें रोपटें मराठींत अजूनहि नीट रुजलें नव्हतें असेंच म्हटलें पाहिजे. भाषांतरांनीं मराठी रसिकांची भूक भागण्यासारखी नव्हती. पण स्वतंत्र रचनाभावीं, भाषांतराची वा रूपांतराची प्रथा मराठी रंगभूमीवर चालूच राहिली. इ. स. १९०२ सालीं श्री. विनायक त्र्यंबक मोडक यांनीं शेरिडन्च्या 'ड्युएना'च्या आधारें 'प्रणयविवाह' म्हणून एक नाटक रचिलें; तें रंगभमीवर चांगलेंच यशस्वी ठरलें. विसाव्या शतकाच्या प्रारंभीची मराठी रंगभूमीची स्थिति वर्णितांना मराठी रंगभूमीचे इतिहासकार लिहितात "हास्यरसप्रधान नाटकें मराठींत फार थोडीं आहेत. विनोद व हास्य या दृष्टीनें पाहिलें म्हणजे 'त्राटिका' व 'प्रणयविवाह' या दोन नाटकांखेरीज 'सटवाजीराव ढमाले' व 'कृपण धनाजीराव' हीं दोन नाटकेंच काय तीं दिसतात व हीं दोन्हीं नाटकें प्रख्यात् फ्रेंच कवि मोलियर यांच्या नाटकांच्या आधारें मराठींत लिहिलीं गेलीं आहेत".* रंगभूमीकारांचें हें विधान जरा सावधपणेंच स्वीकारलें पाहिजे. कारण 'सौभद्रासारख्या' स्वतंत्र मराठी प्रमोदिका सोडल्या, तरी देवलकृत 'फाल्गुनराव' (इ. स. १८९३), प्रा. केळकरकृत 'लटपट पद्या' (इ. स. १८९३), तालचेरकरकृत 'रावबहादुर पर्वत्या '(इ. स. १८९७) आपटेकृत 'मारून मुटकून वैद्यबोव' (इ. स. १८९९) इत्यादि मोलियरकृत नाटकांचे अवतार मराठींत यापूर्वींच झाले असून ते चांगले उतरले आहेत. पण स्वतंत्र नाटकांच्या दृष्टीनें मराठी रंगभूमीवरील विनोदी नाटकांचें हें दुर्भिक्ष्य मान्य केलें, तरी मुख्यतः कोल्हटकरांच्या प्रयत्नांनीं

---

* आप्पाजी विष्णु कुळकर्णीकृत 'मराठी रंगभूमी' पृष्ठ ७३.

विसाव्या शतकाच्या प्रारंभीं नाटकाचें एक आवश्यक अंग म्हणून विनोदाला चांगलीच प्रतिष्ठा प्राप्त झाली होती. व ही गोष्ट निसंशय एतद्विषयक प्रगतीचीच द्योतक समजली पाहिजे.

कोल्हटकरानंतरचे प्रथितयश नाटककार कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर हे होत. खाडिलकर हे कोल्हटकर.पेक्षां नाट्यकलेचे अधिक अभिज्ञ असल्यानें आपल्या पहिल्या पहिल्या नाटकांतून विनोद त्यांनीं मोठ्या खुबीदार रीतीनें खेळविला आहे. 'बायकांचें बंड'मधील विनोद प्रसंगनिष्ठ व वैचित्र्यपूर्ण असा साधला आहे. रंगभूमि ही दृश्यप्रधान आहे याची खाडिलकरांना जाणीव असल्यामुळे दृश्य या दृष्टीनें खाडिलकरांच्या पहिल्या नाटकांतील विनोद फार परिणामकारक झाला आहे. मानापमान हें नाटक या दृष्टीनें विशेष उल्लेखनीय होय. यांतील विनोद इतका सहजरम्य साधला आहे व यांतील प्रणयकथानकाची गुंतागुंत व उकल इतकी मनोरम व खेळकरवृत्तीची झाली आहे कीं, 'सौभद्रा'च्या जोडीनें मराठी वाङमयांतील एक उत्कृष्ट कल्पनारम्य प्रमोदिका म्हणून तिला स्थान देण्यास हरकत नाहीं.

'मानापमाना'नंतर मात्र खाडिलकरांच्या नाटकांत विनोदानें उलट खाल्ली. यापुढील त्यांच्या नाटकांतून विनोदाचा सहजमनोहर विलास दृष्टीस पडत नाहीं. मध्यंतरी वाङमयक्षेत्रांत गडकऱ्यांचा उदय होऊन विनोदाला असामान्य प्राधान्य मिळालें, व कसेंहि करून नाटकांत विनोद आणलाच पाहिजे ही कल्पना खाडिलकरांच्या मनांत दृढावून, सहजरीत्या विनोद न आणतां आला तरी कसा तरी तो आणण्याचा प्रयत्न केल्यामुळें, त्यांचा नाटकांतील तथाकथित विनोद हा अवजड, कृत्रिम व रसिक हृदयास अमान्य असा झाला. 'बायकांचें बंड' व 'मानापमान' या नाटकांतून विनोदाचा सहजसुंदर खेळ करणाऱ्या लेखकास पुढें "अग, तुझ्या डोक्याची कवटी उलटी लागली आहे"† यासारख्या अचकट विचकट वचनांवर आपली विनोदाची मदार ठेवावी लागली यापेक्षां अधिक शोकात्म व करुण उदाहरण वाङमयक्षेत्रांत दुसरें क्वचितच् सांपडेल ! अशा तऱ्हेच्या बोजड

† 'स्वयंवर' अंक २ प्रवेश २.

च हीन दर्जाच्या विनोदामुळें नाटककार या दृष्टीनें खाडिलकरांच्या यशश्चंद्रास यापुढें ग्रहण लागत गेलें !

नाटकांतील विनोदासंबंधानें एक महत्त्वाची सावधगिरी नाटककारांनीं नेहेमींच बाळगणें जरूर असतें. विनोद हा लेखकाच्या काबूत असेल तरच तो यशावह होतो. उलट लेखक विनोदाच्या आहारीं जाईल, तो विनोदावर स्वार होण्याऐवजीं विनोदच त्याच्यावर स्वार झाला, तर तो विनोद लेखकास कोणत्या गर्तेत नेऊन लोटील त्याचा नेम नसतो. नाटकांतील-विनोदाचा सहजविलास हा जसा नाटकाच्या यशाचा एक महत्त्वाचा घटक आहे, त्याप्रमाणेच कृत्रिम, अवजड व ओढूनताणून आणलेल्या विनोदाइतकें नाटकाच्या यशास दुसरें कांहींच मारक ठरत नाहीं. खाडिलकर, गडकरी, आणि अगदीं अलीकडे अत्रे या थोर नाटककारांच्या दुर्दैवी यशापयशाचा इतिहास वरील सिद्धांताचेंच समर्थन करीत आहे.

खाडिलकरानंतर गडकऱ्यांचा मराठी रंगभूमीवर उदय झाला. नाट्यक्षेत्रांत पदार्पण करण्यापूर्वी कोल्हटकर संप्रदायांतील प्रथितयश विनोदी लेखक म्हणून गडकऱ्यांनीं चांगलीच कीर्ति कमावली होती. यामुळें त्यांच्या नाटकांतून विनोदास प्रमुख स्थान मिळावें हें सहजच होतें. गडकऱ्यांच्या नाट्यवाङ्मयांत आपणास रंगभूमीवरील विनोदाचे बहुविध प्रकारचे नमुने पहावयास मिळतात. त्यांत स्वभावनिष्ठ विनोदाचें उत्तम उदाहरण म्हणून दाखवितां येण्याजोगें 'भावबंधनांतील' धुंडिराजासारखें पात्र आहे, त्याप्रमाणेंच 'पुण्यप्रभावांतील' कंकणाच्या प्रवेशासारखे किंवा 'भावबंधनांतील' कानडी गवयाच्या सोंगाच्या प्रवेशासारखें प्रसंगनिष्ठ विनोदाचे उत्कृष्ट नमुनेंहि आपणास बघावयास सांपडतात. कोट्या आणि चतुर वचनें यांचा तर गडकऱ्यांनीं नुसता पाऊसच पाडला आहे. पण गडकऱ्यांच्या प्रतिभेची घडणच बुद्धिप्रधान होती. त्यांच्या विनोदाचे गुणावगुण त्यांच्या प्रतिभेच्या या बुद्धिप्रधानतेंतूनच उद्भूत झालेले आहेत या त्यांच्या विनोदांतील बुद्धिगुणांमुळेंच ज्याला बुद्धिनिष्ठ प्रमोदिका (Intellectual Comedy) म्हणतां येईल अशा प्रकारचें 'भावबंधना'सारखें नाटक ते निर्माण करूं शकले. आपल्या तीव्र बुद्धीनें रंगभूमीवर विनोद खेळविण्याकरितां

नानातऱ्हेच्या योजना त्यांनीं काढल्या. विनोदाकरितां पुण्यप्रभावांतील किंकिणी-च्या उपकथानकासारखीं स्वतंत्र उपकथानकें योजण्याची प्रथा त्यांनींच रंगभूमीवर रूढ केली. पण विनोदाच्या क्षेत्रांत मिळणारें वाढतें यश व विनोदाची चढती लोकप्रियता यांनीं मोहित होऊन गडकरी विनोदाच्या सर्वस्वी आहारीं गेले! व या बाबतींत ठेवणें जरूर असलेला योग्य तो संयम त्यांनीं राखला नाहीं! गडकऱ्यांच्या नाटकांतून विनोद कांहीं वेळेला प्रळयकाळचें तांडवनृत्य करतांना आढळतो. 'एकच प्याला' व 'पुण्यप्रभाव' यांतील प्रवेश स्वतंत्र विनोदी प्रवेश म्हणून कितीहि चांगले असले तरी नाटकांतील शोकात्म, करुण व गंभीर प्रवेशांच्या पृष्ठभूमीवर अवतरल्यानें रसापकर्षक वाटतात. कोटया व चतुर वचनें साधण्याकरितां विनोदांत प्रसंगीं गडकऱ्यांची लेखणी स्वैर सुटली असून जागोजागीं अश्लीलतेकडेहि झुकली आहे. हे लहानमोठे दोष ध्यानीं घेतले तरीहि रंगभूमीवरील विनोदविकासाच्या इतिहासांत गडकऱ्यांची कामगिरी फारच थोर व संस्मरणीय आहे हें कोणासहि कबूल करावेंच लागेल.

गडकऱ्यांनीं मराठी नाटयक्षेत्रांत विनोदाला जें फारच मोठें स्थान प्राप्त करून दिलें त्यामुळें पुढील नाटयवाङ्मयांत विनोद हें नाटयाचें एक अपरिहार्य अंग झालें. श्री. न. चिं. केळकरांनीं नाटकांतून विनोदाचीं कारंजीं मोठया सुंदर रीतीनें फुलविलेलीं आहेत. त्यांचे 'कृष्णार्जुनयुद्ध' हें वस्तुनिष्ठ कल्पनारम्य प्रमोदि-केचें एक नमुनेदार उदाहरण आहे. त्यांचा विनोद सौम्य व वायुच्या मंद लहरी-प्रमाणें आल्हाददायी आहे. याशिवाय विनोदप्रधान नाटयरचनेच्या दृष्टीनें विशेष उल्लेखनीय नाटककार म्हणजे म. ना. जोशी व शं. प. जोशी हे जोशीद्वय होय. श्री. महादेव नारायण जोशी यांचीं 'विनोद' (इ. स. १९१६), 'करमणूक' (इ. स. १९१७), 'स्थानिक स्वराज्य' (इ. स. १९२५), हीं नाटकें रंगभूमीवर खूपच गाजलीं. श्री. जोशी यांचा विनोद रंगभूमीवर प्रभावी ठरला तरी तो विशेष उच्च दर्जाचा नाहीं व त्याचें स्वतंत्र वैशिष्टयहि विशेष दाखविण्याजोगें नाहीं. शंकर परशुराम जोशी यांनीं आपल्या विनोदाची धार सामाजिक घटनांकडे वळविल्यामुळें त्यांच्या नाटयास एक प्रकारचें वैशिष्टय प्राप्त झालें आहे. 'विचित्र लीला' (इ. स. १९१७), 'मायेचा पूत'

(इ. स. १९२१), 'खडाष्टक' (इ. स. १९२७), वगैरे या तऱ्हेचीं त्यांचीं तीन नाटकें प्रसिद्ध असून 'विचित्र लीला' हें ज्याला आपण सामाजिक प्रमोदिका (Social Comedy) म्हणूं त्याचें एक चांगलें उदाहरण आहे.

इ. स. १९३० चा सुमार हा मराठी रंगभूमीच्या अत्यंत दुरवस्थेचा काळ होय. अनेक कारणांमुळें मराठी रंगभूमीची मरणघटका अगदीं ओढवली अशी परिस्थिति उत्पन्न झाली होती. अशा वेळीं रंगभूमीला अवमानून रजतसृष्टीकडे वळलेल्या लोकांचीं तोंडें परत रंगभूमीकडे वळविण्याचें व तिला कांहीं काळ तरी सजीव करण्याचें श्रेय अत्रे यांचें आहे. ही सजीवता रंगभमीला प्राप्त करून देतांना विनोदाच्या हेमगर्भाच्या मात्रेचाच अत्र्यांनीं उपयोग केला. विनोदी लेखक या दृष्टीनें अत्रे यांचा दर्जा मोठा आहे. पूर्वाचार्यांनीं वापरलेल्या लहानमोठ्या विनोदसाधनांचा त्यांचा अभ्यास दांडगा असून हीं सर्व साधनें त्यांनीं आपल्या नाटकांतून मोठ्या यशस्वितेने वापरलीं आहेत. तथापि त्यांना नाटककार या नात्यानें जें अपूर्व यश मिळालें त्याचें बहुतांश श्रेय त्यांच्या नाटकांतील विनोदी, चटकदार व खेळकरवृत्तीच्या संवादांस व दिलें पाहिजे. इतके चमकदार व खटके-बाज संवाद आजपर्यंतच्या कोणत्याहि नाटककारानें लिहिलेले नाहींत. पण अत्रे यांच्या विनोदाची सहजप्रवृत्ति विडम्बनाकडे असल्यामुळें त्यांच्या नाटकास प्रविडम्बिकांचें (Burlesque) रूप प्राप्त झालें आहे. विडम्बनाच्या प्रवृत्तीला लगाम घातला तर मराठींतील एक असामान्य प्रमोदिकाकार म्हणून नांव होईल इतका विनोदवृत्तीचा सहजसुंदर खेळकर विलास श्री. अत्रे यांचे प्रतिभेंत आहे. पण आज दुर्दैवानें मराठी रंगभूमीचा हा सुपुत्र तिच्याकडे स्वतःच पाठ फिरवून बसला आहे. तो परत आपल्या सुयोग्य कार्यक्षेत्राकडे केव्हां वळेल याची रंगभूमीचे प्रेमी सज्जन आज वाट पहात आहेत.

गेल्या शंभर वर्षांत मराठी रंगभूमीवर विनोदतंत्राचा विकास कसा झाला याचें हें धावतें समालोचन येथें संपलें. या त्रोटक विवेचनावरूनहि मराठी रंगभूमि विनोदाच्या सर्व शाखांनीं कशी पल्लवित झाली आहे तें दिसून येईल.

---

[२]

नाटकांतील नायिका

लेखिकः—प्रभावती कुलकर्णी.

मराठी नाटकांतील नायिका हा विषय जितका व्यापक तितकाच मनोरंजकही आहे. या विषयाचा सांगोपांग विचार केला असतां एक स्वतंत्र ग्रंथच होईल. तथापि स्थलमर्यादेस्त व प्रसिद्ध असलेल्या नाटकांतील कांहीं नायिकांचे स्वभाव व त्यांचें नाट्यसृष्टींतील स्थान याबद्दल चर्चा करणेंच या ठिकाणीं शक्य आहे.

संस्कृत ही मराठी भाषेची जननी असल्यामुळें पुरातन संस्कृत साहित्य-ग्रंथांतून नायकनायिकांचे कोणते स्वभावविशेष वर्णिलेले आहेत यांचा येथें निर्देश केला पाहिजे. अर्थात् लक्षणग्रंथांतून दिलेल्या व्याख्या व नाटककादंबऱ्यांत निर्माण केलेलीं पात्रें यांचा पूर्णपणें मेळ केव्हांही घालतां येत नाहीं. साहित्य-दर्पणांत *नायकाचें सामान्य वर्णन करून नंतर धीरोदात्त, धीरोद्धत, धीरप्रशांत व धीरललित असे नायकांचे चार भेद केलेले आहेत. तसेच शोभाविलासादि अष्टसात्त्विक गुणहि नायकाचे ठायीं असले पाहिजेत असें म्हटलें आहे. त्याच ग्रंथांत नायिकांचे तीन वर्ग स्वस्त्री, परस्त्री अथवा कुमारी व वेश्या असे केल्यानंतर पहिल्या वर्गांत मुग्धा, मध्या व प्रगल्भा, असे तीन पोटभेद व मध्या आणि प्रगल्भा यांचे धीरा, अधीरा व धीराधीरा, असे आणखी तीन भेद पाडले असून नायिकांचे एकंदर ३८४ पोटभेद असतात असें म्हटलें आहे. त्या विविध प्रकारच्या नायिकांचें वर्णन करतांना स्त्री व पुरुष यांचा वैषयिक संबंध ही गोष्ट प्रामुख्यानें नजरेसमोर ठेवून तदनुषंगानें नायिकांच्या निरनिराळ्या

---

*त्यागी कृती कुलीनः सुश्रीको रूपयौवनोत्साही ।
दक्षोऽनुरक्त लोकस्तेजो वैदग्ध्य वान्नेता।"

गुणांचा उल्लेख केलेला दिसतो. स्वस्त्री 'गृहकर्मपरा विनयार्जवादियुक्ता पतिव्रता' अशी असावी असे सांगून लेखकानें इतर प्रकारांचीं *लक्षणेंहि त्यांत दिलीं आहेत.

नायिका हें नायकासंबंधाचें वैषयिक आकर्षण निरनिराळ्या रीतींनीं व्यक्त करण्याचें मनुष्य कोटींतील एक यंत्र, या पलीकडे या लक्षणकारांची कल्पना जाऊं शकली नाहीं. नायक व नायिका यांचे त्या त्या वेळच्या समाजांतील स्थान व इतर परिस्थिति यांच्या अनुरोधानें उपरिनिर्दिष्ट अनेक वर्गांपैकीं कोणत्यातरी एकांत नायिकेचा अंतर्भाव होतो. परंतु नायकाची एक उपभोग्य वस्तु हीच नायिकेची ठराविक भूमिका असावी असें मूलभूत तत्त्व गृहीत धरूनच नायिकेची विविध लक्षणें सांगितलेलीं आहेत. कांहीं स्वतंत्र विचारशक्ति, ध्येयनिष्ठा, त्यागबुद्धि तिचें ठायीं असूं शकते, स्त्री-पुरुषसंबंधाच्या ठराविक चाकोरीच्या बाहेरच्या क्षेत्रांतहि तिला थोडेंबहुत अस्तित्व असूं शकतें ही जाणीव या लक्षण-कारांनीं कोठेंही व्यक्त न केल्यामुळें हीं सर्व वर्णनें एकांगी, मानवी जीवनाच्या एकाच अंगावर भलताच जोर देणारीं व त्यामुळेंच निसर्गविरुद्ध अशीं झालेलीं आहेत. तरी नायिकेसंबंधीं बोलतांना 'नायकसामान्यगुणैर्भवति यथासंभवैर्युक्ता' म्हणजे नायकाचे जे सामान्य गुण ते नायिकेचे ठिकाणींही असले पाहिजेत असें म्हणून नायिकेच्या वाटणीला थोडेंतरी उदात्तत्व देण्याची सवड राखली आहे. सुदैवानें आरंभीं सांगितल्याप्रमाणें कोणत्याही नाटककारानें आपल्या नायकनायिका निर्माण करतांना लक्षणग्रंथांतील नियमांच्या बंधनांनीं आपणांस पूर्णपणें जखडून घेतलें नाहीं, व म्हणूनच लक्षणग्रंथांतील नायिका व प्रत्यक्ष नाट्यसृष्टींतील नायिका यांचा कोठेंही पूर्ण मेळ घालतां येत नाहीं.

जुन्या संस्कृत नाटककारांच्या नायिका या बहुधा सुस्वभावी, सुसंस्कृत मनाच्या, विनय इत्यादि गुणांनीं युक्त, सौंदर्यवान, चारित्र्यवान व नायकावर त्याच्या बाह्यसौंदर्यामुळें व स्वतःला न कळत त्याच्या हृदयाच्या आंतरिक सौंदर्यामुळें लुब्ध झालेल्या आहेत. दोन अनुरूप तरुण स्त्रीपुरुषांमध्यें जेव्हां

---

*"प्रियं सोत्प्रास वक्रोक्त्या धीरा मध्या दहेद्रुषा।" इत्यादि.

प्रथमदर्शनीच प्रेमोद्‌गम झाला असें कवि वर्णन करतात तेव्हां तो केवळ योगायोग नसून त्यांना बळेंच परस्परांकडे आकर्षित करणारा 'आंतरः कोऽपि हेतुः', त्या दोघांच्या ठिकाणीं वसत असलेल्या कांहीं सद्‌भावना, चांगुलपणाच्या वासना, समानशीलत्व हाच असतो असें दिसून येईल. अशाच प्रकारचें प्रेम—बाह्यतः केवळ शारीरिक सौंदर्यावर अवलंबून आहे असें भासणारें पण वस्तुतः त्याहून अधिक खोल व महत्त्वाच्या कारणावर आधारलेलें प्रेम-दुष्यंत-शकुंतला किंवा पुरूरवा-उर्वशी किंवा चारुदत्त-वसंतसेना यांचें आहे. पहिल्या दोन उदाहरणांपेक्षां वसंतसेनेचें प्रेम चारुदत्ताच्या 'मदनमनोहररूपा'प्रमाणेंच अन्तःसौंदर्यावर आहे ही गोष्ट भासानें 'दरिद्र चारुदत्तांत' व त्याहूनहि अधिक शूद्रकानें 'मृच्छकटिकांत' स्पष्ट केली आहे. त्यामुळें वसंतसेना, इतर नायिकाप्रमाणें केवळ भावनोद्रेकाबरोबर स्वतःला न कळत वाहवत जाणारी व परिस्थितीच्या हातचें बाहुलें बनणारी अशी न होतां विचारशक्तीचा उपयोग करणारी जोरदार नायिका रंगविली आहे. संस्कृत नाटकांतील नायिकांत एक विशेष गुणधर्म दिसून येतो. तो हा कीं स्वतः सुस्वभावी, सौम्य व सज्जन असूनहि त्यास अपरिहार्य अशा परिस्थितीच्या भोवऱ्यांत सांपडून नानातऱ्हेच्या संकटांचा व दुःखांचा अनुभव घ्यावा लागतो. दुर्दैव ओढवलें असतांहि त्या आपला सत्त्वशीलपणा, उदात्तपणा विसरत नाहींत, किंवा क्षुद्रपणा दाखवीत नाहींत. त्यामुळें त्या आदरणीय व अनुकंपनीय वाटतात. या वर्गांतील नायिकांची अतिशय ठळक उदाहरणें वैवाहिक जीवनाच्या आरंभींच निष्ठुरपणें टाकलेली कालिदासाची निष्पाप व निर्दोष अशी शकुंतला व पहिली राणी धारिणी हिच्या स्त्रीसुलभ मत्सरास बळी पडून दुःख भोगणारी मालविका, दिङ्नागाच्या 'कुन्दमाले'तील सीता, रामचंद्राबद्दलचा रोष व्यक्त करण्यास 'निरनुक्रोश' याहून कठोर विशेषण न वापरणारी अशी आहे. तसेच 'करुणस्य मूर्तिरथवा शरीरिणी विरहव्यथैव' अशी भवभूतीची जानकी, प्रियकराचा संगम होण्यापूर्वी अनेक अघोर आपत्तींत होरपळून निघणारी मालती अशीं किती तरी उदाहरणें देतां येतील.

पाश्चात्य नाट्यसाहित्यांत विशेषतः आंग्ल साहित्यांत व अगदीं आधुनिक अशा मराठी नाटककादंबऱ्यांत चित्रित केलेल्या व विद्वज्जनांच्या चर्चेचा विषय

होऊन बसलेल्या ज्या कर्तृत्वशाली, परिस्थितीशीं झगडणाऱ्या, स्वार्थासाठीं अगर प्रियजनांच्या कल्याणार्थ धाडसाचीं कृत्यें करणाऱ्या किंवा स्वसुखत्यागास तयार होणाऱ्या पोर्शिया, आयमोजेन, लेडी मॅकबेथ किंवा व कालिंदी वसुंधरा (पुण्य-प्रभाव), लतिका व मालती (भावबंधन), मंथरा व कैकेयी (रामराज्यवियोग), आनंदीबाई (भाऊबंदकी) यांच्यासारख्या नायिका जुन्या संस्कृत नाटकांत नाहींतच असें म्हटलें असतां तें वावगें होणार नाहीं. तसेंच मूळ महाभारत व रामायण यांतील शकुंतला व सीता या अन्यायापुढें निमूटपणें मान तुकविणाऱ्या गरीब गाई नसून स्वतंत्रपणें विचार करणाऱ्या, बाणे-दारपणें उत्तरास प्रत्युत्तर देऊन अन्यायाचा प्रतिकार करणाऱ्या, आपल्या हजरजबाबी व सडेतोड प्रमाणांनीं प्रतिपक्षास निरुत्तर करणाऱ्या अशा जोरदार स्त्रिया आहेत. पण कालिदास-भवभूतिसारख्या कलावंतांनीं आपल्या कला-कृतींत त्यांना नवा वेष व साज चढविल्यानंतर त्यांचा पुराणकालीन टणकपणा पार नाहींसा होऊन त्यांचीं स्वभावचित्रें अधिक दुर्बल व मृदु तशींच अधिक हृदयंगम व आकर्षकहि झालीं आहेत.

मिसेस जेम्सस् यांनीं लिहिलेल्या एका ग्रंथांत जगद्विख्यात नाटककार शेक्सपियर यांच्या स्त्री-पात्रांचे बुद्धिप्रधान, भावनाप्रधान व रूढ नीतिकल्प-नांनीं बांधल्या गेलेल्या प्रेमळ स्त्रिया असे तीन वर्ग केले आहेत. त्यापैकीं पहिल्या वर्गांत पोर्शिया, रोझॅलिंड, इझाबेला, बिॲट्रिस, ह्या प्रमुख होत. दुसऱ्या वर्गांत ज्यूलिअेट, हेलेना, ऑफेलिया, मिरॅन्डा, व्हायोला, व तिसऱ्या वर्गात डेस्डिमोना, आयमोजेन, कॉर्डेलिया, या येतात. याच रीतीनें मराठी नाटकांतील प्रमुख नायिकांचे सामान्यतः दोन भेद करतां येतील. शारीरिक अथवा मानसिक धैर्य दाखवून प्रतिकूल परिस्थितीचा सक्रिय प्रतिकार करणाऱ्या, संकटाशीं झगड-णाऱ्या कर्तृत्ववान स्त्रियांचा पहिला वर्ग व परिस्थितीचे आघात निमूटपणें सहन करणाऱ्या 'दैव उलटोनि दुःख जें देई। भोगाया सजलें बाई' असें म्हणणाऱ्या प्रवाहपतित अबलांचा दुसरा वर्ग होय. अर्थात् पहिल्या वर्गांत प्रभावशाली नायि-कांची संख्या अगदीं अल्प असून प्रवाहपतित व प्रतिकार करण्यास असमर्थ अशा नायिकांचें प्रमाण कितीतरी पटीनें जास्त असल्यामुळें दुसरा वर्ग पहिल्यापेक्षां

फारच मोठा आहे. पहिल्या वर्गांतील स्त्रियांचे विशेष गुण शौर्य, धैर्य, कर्तृत्व अन्यायाचा प्रतिकार करण्याची तयारी, तत्त्वनिष्ठा, धाडसीपणा, स्वार्थत्याग, थोडक्यांत सांगावयाचें तर दुर्दैवाच्या हल्ल्यांनीं दबून न जातां परिस्थितीला दास बनवून जीवनाचा लढा निधड्या छातीनें-बेडरपणानें-लढणें हे म्हणतां येतील. दुसऱ्या वर्गांतील नायिकांत सौंदर्य, सौजन्य, यौवनसुलभ विभ्रम, सुशीलता, सहनशीलता, इत्यादि विशेष प्रामुख्यानें चमकतील तसेंच अशा स्त्रिया स्वतःचा कांहींही अपराध नसतां विपत्तींत सांपडल्यामुळें रसिकांचे मनांत सहानुभूति जागृत करतात. पहिल्या वर्गांतील नायिका आपल्या प्रभावानें जशा पूज्य व आदरणीय व कर्तृत्वाचा ओघ स्वार्थ साधण्याकडे अगर दुष्कृत्याकडे वळला असल्यास द्वेष्य व तिरस्करणीय होतात. तर दुसऱ्या वर्गांतील नायिकांबद्दल एक प्रकारचा आत्मभाव उत्पन्न होऊन त्या आपल्या अनुकंपेचा विषय बनतात. पहिल्या वर्गांतील नायिका या बहुधा २०व्या शतकांतील प्रचलित नाटकांत फक्त आढळतात. याचें एक कारण असें कीं मराठी रंगभूमीच्या उदयकाला-पासून तों साधारण १९०५ सालापर्यंत नाटकांचा उद्देश केवळ जनरंजन करण्याचाच होता. त्यामुळें या कालखंडांतील नाट्यनिर्मिति रा. देवलांच्या 'दुर्गा' किंवा 'शारदा' यासारख्या सामाजिक नाटकांचे तुरळक अपवाद वगळले असतां केवळ मनोरंजनपरच होती असें म्हणतां येईल. इ. स. १९०५ च्या वंगभंगानंतर देशभर नवीन विचारप्रवाहांचे वारे वाहूं लागले. त्या वेळस नाट्यकलेस एक नवेंच वळण मिळालें. नाटक हें एक लोकजागृतीचें, सामाजिक व राजकीय कूटप्रश्न विचारी लोकांच्या नजरेसमोर आणून त्यांच्या विचारास चालना देण्याचें साधन आहे ही जाणीव उत्पन्न झाली. त्यामुळेंच पूर्वींच्या पौराणिक अद्भुतरम्य व कल्पनानिर्मित नाटकांतून नाटककर्त्यांचें लक्ष जें केवळ संविधानक, नाट्यप्रसंग, संगीत, इत्यादि बाह्यांगांवरच खिळून राहिलें होतें तें आतां आपली नाट्यकृति वर्तमान स्थितिनिदर्शक अथवा ध्येयसूचक व विचारप्रवर्तक व्हावी म्हणून विविध पात्रांची मनःस्थिति व त्यांचा स्वभावपरिपोष याकडे लागूं लागलें. सारांश नाटककाराची दृष्टि अधिकाधिक अंतर्मुख होऊन संविधानकाऐवजीं पात्रांचें महत्त्व नाट्यसृष्टींत वाढलें. त्या वेळेपासून ही अंतर्निरीक्षणाची प्रवृत्ति

वाढत जाऊन सध्याच्या प्रचलित नाटकांतून विशेषतः आपली विवाहसंस्था, स्त्रियांचें वैवाहिक जीवन, स्त्री-पुरुषांचे परस्पर व्यवहार, स्त्री-स्वातंत्र्य, क्वचित् भांडवलशाही विरुद्ध मजूरवर्ग, इत्यादि सामाजिक प्रश्नांचा उहापोह केला जातो. अशा रीतीनें अलीकडच्या नाटकांतून पात्रांना प्राधान्य मिळाल्यानें पहिल्या वर्गांत ज्यांची गणना होऊं शकेल अशा तेजस्वी नायिका आधुनिक नाट्य-वाङ्मयांत आढळूं लागल्या.

'वीरतनयांतील' धाडसी नायिका शालिनी, 'मानापमानांतील' धैर्यधराच्या गुणांवर लुब्ध होऊन साहस करावयास उद्युक्त होणारी भामिनी व उत्कट प्रेमा-साठीं सर्वस्वाचा त्याग करणारी मृणालिनी, या पहिल्या वर्गांतल्या स्त्रिया सर्वांच्या परिचयाच्या आहेत. पुण्यप्रभावांतील वसुंधरा ही प्रौढ, सुविद्य, बुद्धिमान व सहवासांतील सर्व व्यक्तींवर अबाधित सत्ता गाजविण्याकरितांच जन्मास आली आहे असें वाटतें. आपलें बुद्धिसामर्थ्य व प्रबल विचारी शक्ति यांचे योगानें ही स्त्रीसुलभ भावनांचें नियंत्रण करते. वाटेल त्या संकटांना तोंड देऊन अढळ कर्तव्यनिष्ठेच्या पायीं पडेल तो स्वार्थत्याग करावयास तयार होते. तिचा दांडगा आत्मविश्वास व मानवी अंतरंगाची अचूक परीक्षा ही असामान्य आहेत. त्या प्रखर सतीत्वानें ही स्त्री नव्हेच, अलौकिक देवता आहे असें वाटतें. उप-नायिका कालिंदी हिचाही त्याग तितकाच तेजस्वी पण अधिक नैसर्गिक आहे. आनंदीबाई (भाऊबंदकी) व कैकेयी (सवतीमत्सर, रामराज्यवियोग) यांचे कर्तृत्व स्वार्थसाधुपणाच्या व त्याकरितां प्रतिस्पर्ध्याचा वाटेल त्या अघोर मार्गांनीं नायनाट करण्याच्या दुमार्गास लागलेलें आहे. याशिवाय सामान्य समाज-स्थितिनिदर्शक नाटकांतून सामान्य संसारी स्त्रियांतही तेजस्वी व बाणेदार नायिका दिसून येतील. श्री. वरेरकर यांच्या 'जागती ज्योत'मधील स्त्रियांच्या हक्कांची जाणीव पुरुषास करून देण्यासाठीं, पतीच्या डोळ्यांत झणझणीत अंजन घालण्यासाठीं कापसाच्या व्यापाराचा स्वतंत्र व्यवसाय करणारी, धनाच्या मागें वेडा झालेल्या सर्वोत्तमरावाची पत्नि कुंदा, 'सोन्याचा कळस' यांतील स्वतंत्रता-वादी पुरुषजात व श्रीमंतवर्ग यांच्याविरुद्ध बंड पुकारणारी, मजुरांची पुढारी बिजली, श्री. अत्रे यांच्या 'लग्नाच्या बेडींतील' बाह्यतः बेफाम वागणारी पण

वस्तुतः अंतर्यामीं तरुण जोडप्याचीं कलुषित झालेलीं मनें पुन्हा जुळवून त्यांचें प्रेम जमावें व तें चिरकाल टिकावें अशा सदिच्छेनें प्रेरित होऊन निरनिराळ्या पात्रांस आपल्या भोवतीं कळसूत्री बाहुल्यांप्रमाणें नाचविणारी व अखेरीस अमूल्य असा उपदेश करणारी रश्मि, 'आंधळ्यांच्या शाळेंतील' बाणेदार कर्तृत्ववान आपल्या दृढ कल्पनांच्या आड येणारें प्रेमही झुगारून देणारी 'आंधळ्यांच्या शाळेची' चालक बिंबा अथवा गडकऱ्यांच्या 'भावबंधनां'तील लतिका व मालती, अशीं कित्येक उदाहरणें देतां येतील.

आतां दुसऱ्या वर्गांतील नायिका म्हणजे परिस्थितीचे हल्ले निमूटपणें सहन करणाऱ्या स्त्रिया. यांचें प्रमाण संसाराप्रमाणें नाटकांतही अधिक असल्यानें त्यांचीं अति ठळक अशीं थोडकींच उदाहरणें घेऊं. प्रथमतः संगीत 'शाकुंतलांतील' शकुंतला हिचा उल्लेख केला पाहिजे. संगीत 'सौभद्रांतील' सुभद्रा व देवलांची शारदा या तत्कालीन समाजांतील उच्च कुलांत जन्मलेल्या तरुण उपवर मुलींचीं वास्तववादीं चित्रें आहेत. म्हणूनच तीं इतकीं हृदयस्पर्शी व प्रिय झालीं आहेत. देवलांची प्रसिद्धीस न आलेली 'दुर्गा' हीही जणूं दुःख भोगण्याकरितांच निर्माण झाली आहे असें वाटतें. 'एकच प्याल्यांतील' सिंधु ही तर कारुण्याची, निष्प्रतिकार सहनशीलतेची मूर्तीच आहे. शेवटचें उदाहरण अगदीं अलीकडचें श्री. अत्रे यांच्या 'उद्यांचा संसार' यातील करुणेचें. या दुसऱ्या प्रकारच्या नायिका ठिक-ठिकाणीं सांपडतात म्हणून त्यांचें विवरण अनावश्यक आहे.

मराठी नाटकांत अजून नायिकांची निर्मिति झाली नाहीं असा आक्षेप कित्येक अभ्यासक घेतात. आधुनिक आंग्ल नाटककार बर्नार्ड शॉ हे *असत्य उदात्तता विरुद्ध नैसर्गिक वस्तुस्थितिचें महत्त्व प्रतिपादन करतांना आपलें †मत व्यक्त करतात. नाटकें लिहिण्यांत त्यांचा हेतु कविकल्पनांच्या योगानें

*Romanticism *vs.* Realism.

†Romance is the great heresy to be swept away from art and life, the base of modern pessimism and the bane of modern self-respect. Gentility is dishonest folly and gallantry is treasonable to women and stultifying to men; chivalry is, at bottom, only romantic suicide. —Prefaces

मोहक भासणाऱ्या खोट्या नीतिकल्पनांच्या जागीं वस्तुस्थितीशीं सुसंगत अशा भावना प्रस्थापित करण्याचा आहे. नाटककादंबऱ्यांतील नायिका या अशक्य घटनांच्या खोट्या चित्रांनीं तरुण स्त्रीपुरुषांना व्यर्थ भुलवून त्यांना आपल्या जीवितांतील खऱ्या जिव्हाळ्याच्या प्रश्नांविषयीं विचार करण्यापासून परावृत्त करतात. जसा पुरुष हा धन व मानमान्यता यांच्या मागेंच असतो तशी स्त्रीहि निसर्गतःच वंशवृद्धीचे कार्यासाठीं निर्मिलेली असल्यामुळें मातृपदाकरितां पत्नित्वाच्या फंदांत पडते व बालकरूपी खेळण्याच्या मागें वेडी होते. बर्नार्ड शॉ याची प्रमुख नायिका कँडिडा स्त्री ही आपल्या मुलांप्रमाणेंच पतीचीहि माता आहे हें दाखविते. नायकनायिकांच्या स्वर्गीय काव्यमय प्रेमाचें खोटें बंड उभारून हल्लींच्या नवमतवाद्यांप्रमाणें किंवा पूर्वींच्या कालिदासादि कवींच्या रिकामटेकड्या काल्पनिक भराऱ्यांप्रमाणें सत्यसृष्टींतील स्त्रिया भावनात्मक प्रेमाची लाळ घोटीत बसत नाहींत, मातृपदाच्या प्राप्तीकरितां धडपडणारे त्यांचें खरें जीवन हें सारें मनःस्वास्थ्याकरितां आहे हें कँडिडा सिद्ध करते.

इब्सेनच्या 'डॉल्स हाऊस' मधील नोरा व स्ट्रिंडबर्गची मिस ज्यूली या कँडिडा-प्रमाणेंच व्यवहारदक्ष व चतुर अशा आहेत. मराठी नायिकांपैकीं गडकऱ्यांची वसुंधरा व अत्रे यांची रश्मि याहि आपल्या गांभीर्य, चातुर्य, इत्यादि गुणांनीं पाश्चात्य नायिकांवर ताण करतात. यावरून वीर्य, प्रसंगावधान, उज्ज्वल सहिष्णुता, इत्यादि अलौकिक गुणांनीं नायकाला व त्याबरोबरच वाचक-प्रेक्षकांलाहि मोहून टाकणें हे धीरोदात्त गुण खोटे व कुचकामाचे नाहींत. बाह्यपरिस्थितींतून नायकनायिकांवर संकटें उद्‌भवतात त्या वेळीं हे गुण आपोआप प्रकट होतात. परंतु ललितवाङ्मयाचा सांप्रतचा कल बाह्यवस्तूकडून नायकनायिकांच्या अंतस्थ मनोव्यापारांकडे वळला आहे. आजपर्यंत कविश्रेष्ठांच्याही नजरेस न आलेल्या परंतु निसर्गतः मनुष्यमात्रांच्या मनांत खेळत असलेल्या सूक्ष्म व गढ भावना व्यक्त करणें हेंच आधुनिक कवि, कादंबरीकार व नाटककार यांचें कार्यक्षेत्र झालें आहे.

पूर्वींच्या नायिकांचे धाडस, प्रसंगावधान, शौर्य, हे गुण आतां सध्यांच्या नायिकांत निराळ्याच रीतीनें चमकूं लागले आहेत. पूर्वींच्या त्या साध्या लहान-

सहान प्रसंगांत सहृदयपणानें व थोर माणसांतील कच्चेपणाचें पूर्ण आकलन करून या ज्ञानाच्या द्वारें त्याच्यावर आपला पूर्ण ताबा प्रस्थापित करून आलेल्या अडचणींतून त्यांना वाचविण्यांत सुंदर परिवर्तन झालें आहे. थोडक्यांत पर्वीच्या नायिका प्रियकरांचे प्राण वाचवीत असत तर आधुनिक नायिका त्यास मूर्ख-पणाच्या हास्यास्पद मनःस्थितींतून बाहेर काढतात. गर्विष्ठ पुरुषांचा मूर्खपणा व स्त्रियांचें नैसर्गिक चातुर्य व सहृदय उद्धारकपणा यावर बर्नार्ड शॉ याची फार मदार आहे. नायकनायिकांतील विरोधाचा प्रश्न कसा मिटूं शकेल हें बर्नार्ड शॉ यांनीं एका * ठिकाणीं सांगितलें आहे. हे गुणही कांहीं कमी उदात्त नाहींत. वसुंधरा व रश्मि यांचेकडे पाहिलें असतां हे गुण मराठी नायिकांतही येऊं लागले आहेत हें स्पष्ट दिसतें.

संदर्भग्रंथ

Mrs. Jameson : Characters of the Women of Shakespeare.

Shaw : : Prefaces.

**Leny* :—Ah ! if you women only had the same clue to Man's strength that you have to his weakness, Miss Prossy, there would be no Woman's question.

[३]

नाटकांतील संवाद

लेखक--ना. बा. पराडकर.

नाटकाची वेषभूषा म्हणजे संवाद असें म्हटलें तरी ही वेषभूषा केवळ बाह्यात्कारी धारण केलेली आहे असें कोणास म्हणतां येणार नाहीं. वेषभूषा म्हणजे साधारणपणें बाह्यात्कारी चढविलेला साज असा समज होतो. अंतःस्वरूपाशीं त्याचा संबंध असतोच असें नव्हे. नाटकांतील संवादाचें स्वरूप यापेक्षां केव्हांहि निराळ्या प्रकारचें आहे. संवादाचें वर्णन 'माध्यम' या शद्वानेंहि योग्य रीतीनें होणार नाहीं. कारण 'माध्यम' या शद्वानें जो अर्थ सुचविला जातो त्यापेक्षां किती तरी अधिक महत्त्व संवादाला द्यावें लागेल. खरोखर पाहतां संवादाला नाटकाचा आत्माच म्हटलें पाहिजे, कारण आत्म्याप्रमाणें तो सर्व-व्यापी आहे. कथानकाची प्रगति संवादांतून दृष्टोत्पत्तीस येते. स्वभावाविष्करण हें देखील संवादांमुळेंच, नाटकांतील रसपरिपोषदेखील संवादांतूनच होतो. नाटकांतील काव्य किंवा तत्त्वज्ञान प्रकट होणार तें देखील यांतूनच. थोडक्यांत नाटकाचें अंतर्बाह्य सौंदर्य संवादांतूनच प्रकट होत असतें.

संवादाचें असें रहस्यपूर्ण महत्त्व असून तें सर्वांना आकलन झालें आहे असें म्हणतां येत नाहीं. रोजच्या व्यवहारांत नाटकी बोलणें म्हणजे कृत्रिम, फाजील अलंकारिक, निष्कारण ठसकेबाज, अशा प्रकारचें संभाषण असा अर्थ रूढ झालेला आढळून येईल. थोडक्यांत नाटकी म्हणजे खोटें. जें व्यवहारांत दिसत नाहीं तें आपण नाटकांत पाहातों व म्हणूनच व्यवहार सत्य मानला तर नाटक हें मिथ्या व आभासात्मक होय. त्यांत नुसता झगझगीतपणा दिसून येतो, त्यांत सत्याचा केवळ अल्पांश आहे, अशी समजूत रूढ झाली असली तर

त्यांत आश्चर्य कोणतें! दुसरें कारण असें कीं मध्यंतरी नाटकांतील भाषा इतकी संस्कृतप्रचुर, अलंकारयुक्त, प्रौढ व कृत्रिम झाली होती कीं अशा प्रकारची भाषा योजलीच पाहिजे अशा प्रकारचा एक दंडकच होऊन बसला. नाट्यसृष्टि ही जरी सत्यसृष्टीवर अधिष्ठित असली तरी तिचे नियम व संकेत निराळेच आहेत अशी भावना सर्वांच्या मनांत दृढ झाल्यास नवल तें काय?

सर्व सांकेतिक कल्पना मनांतून काढून टाकून प्रांजळपणें विचार केल्यास नाटकांतील संवाद स्वाभाविक, सुटसुटीत, अर्थपूर्ण, कथानकाची वाढ करणारे, रसाळ असे असावेत हें सहज मान्य होण्याजोगें आहे. परंतु त्याबरोबरच एक गोष्ट स्पष्ट होते ती अशी कीं हे संवाद रोजच्या बैठकींत होणाऱ्या संवादांपेक्षां भिन्नस्वरूप असून त्यांत एक प्रकारची निवड, मांडणी व चातुर्य आपल्या प्रत्ययास येतात. हें करण्याचें कारण असें कीं नाट्यरचना ही कला आहे व जीवनाला कलेचें स्वरूप देण्याचा संकल्प नाटककारानें सोडलेला असतो. म्हणून कला व सौंदर्य यांच्या नियमानुसार तो मानवी जीवनांतील प्रसंग व भाषा यांची निवड करतो. परंतु जेव्हां कलाविषयक किंवा सौंदर्यविषयक खोट्या कल्पनांच्या आहारीं मनुष्य जातो किंवा लोकप्रियतेच्या भजनीं लागतो किंवा आपल्या बुद्धिचातुर्यानें लोकांना स्तिमित करण्याच्या खुळ्या नादानें वर्तन करतो, तेव्हां कलेच्या प्रांतांत एक प्रकारची अराजकता माजते व लोकांची दिशाभूल होते. वेंचक शद्बांची योजना कलादृष्टीनें केली असतां साध्या संभाषणांतदेखील सौंदर्य निर्माण होऊं शकतें आणि त्यांत जर कथानकाचें सूत्र गुंतलेलें असेल तर साधी अनलंकृत भाषासुद्धां इतकी प्रभावशाली होते कीं शद्बांचे डोलारे उभे करणाऱ्या नुसत्या शब्दसृष्टीच्या ईश्वरानें मान खालीं घालावी. 'आंधळ्यांची शाळा' या नाटकांतील पुढील उताऱ्यांत कठीण असा एकहि शब्द नाहीं, कल्पनारम्यता नाहीं, कोणत्याहि प्रकारची कृत्रिमता नाहीं पण त्यांत नाट्य आहे. परंतु या उताऱ्यांत भावनांचें तुंबळ युद्ध आहे, आघात-प्रत्याघात आहेत, पात्रांचें स्वभावाविष्करण आहे.

बिम्बा प्रवेश करते:—

"बिम्बा:—आई! आई!! हें खरं आहे का!!!

सुशिला :—(पुढें येऊन) काय खरं आहे बेटा!

बिम्बा :—हें तुमचं लाजिरवाणं जिणं—हें खरं आहे का? (पत्र दाखवते) हें बघ.

सुशिला :—(खात्रीपूर्वक स्वरांत) बिम्बा, त्या पत्रावर एक काडीमात्र विश्वास ठेऊं नकोस!

बिम्बा :—विश्वास ठेऊं नको! काकांच्या पत्रावर विश्वास ठेऊं नको!!

सुशिला :—(एकदम तिच्या हातांतलें पत्र ओढून घेऊन भीषण आवाजांत) भावजींचं पत्र! (पत्र घाईघाईनें वाचते).

बिम्बा :—आई! त्या पत्रांतला मजकूर खरा आहे का?

सुशिला :—(मनावर ताबा चालवीत) अगदीं पूर्ण खरा!

बिम्बा :—पूर्ण खरा? पूर्ण खरा!! आई–आई–तूं अशा या माणसाजवळ राहिलीस कशी—नांदलीस कशी! आणि हें सारं करून मला अज्ञानांत ठेऊन (एकदम आठवण होऊन) आणखी असल्या ह्या पावित्र्याच्या जोरावर कुमारांना हांकलून दिलं! आतां हें तोंड मी लपवूं तरी कुठं आई!!"

उत्तम संवादांत वरील सर्व गोष्टी असून साधेपणांत चमत्कृति पूर्णपणें प्रत्ययास येते. प्रत्येक वाक्य बीजस्वरूप असून तें केव्हां अंकुरित होईल हें सांगतां येत नाहीं. (कलाकाराला अर्थात् याची जाणीव असते). नाटक पाहात किंवा वाचत पुढें जावें म्हणजे मागील शद्बांचा किंवा वाक्यांचा अधिकाधिक उलगडा होत जातो. परंतु अशा रीतीचा मार्मिक संवाद लिहिण्यापेक्षां दिसण्यांत भडक व म्हणूनच डोळ्यांत भरणारा किंवा डोळ्यांत धूळ फेकणारा संवाद लेखकाप्रमाणेंच वाचकाला किंवा प्रेक्षकाला प्रिय असलेला आढळून येईल. कांहीं प्रतिभाशाली नाटककारांनीं नुसती शद्बांची कसरत करण्यांत आपली प्रतिभा फुकट घालविलेली आढळून येते. गडकऱ्यांचें 'राजसंन्यास' हें नाटक अशा कृत्रिम परंतु बाह्यात्कारी सुंदर वाटणाऱ्या भाषाशैलीचा उत्कृष्ट नमुना आहे.

"शिवांगी.—माझ्या सांवळ्या सुरतीचा सरदार, माझ्या ऐन अमदानीचा अमीर, माझ्या उमलत्या उमेदीचा उमराव, या नव्या नवतीचा नवरंग, माझ्या बढत्या बहारीचा बादशहा, तूं गरीब? शिवांगीच्या शिलेदाराला गरीब कोण म्हणेल?

रायाजी.—तुझ्या सांवळ्या सुरतीचा सरदार, सत्तावीस किल्ल्यांचा सरदार आहे; तुझ्या उमलत्या उमेदीचा उमराव, उमराठ्याचा उमराव आहे; तुझ्या नव्या नवतीचा नवरंग, या राजेश्वरीचा रणरंग आहे; तुझ्या बढत्या बहारीचा बादशहा, बिरवाडीच्या बहाद्दराचा बेटा आहे." इत्यादि.

यांत कसब नाहीं असें कोण म्हणेल? पण यांत अर्थ आहे असें तरी कोण म्हणेल? हा शद्बालंकार दिसण्यांत तेजस्वी दिसला तरी तें तेज सतत टिकणारें नाहीं. या भाषाशैलीनें कोणास भुरळ घातली नाहीं? परंतु शेवटीं हे शद्ब वेंचक असले, निवडक असले, सुश्लिष्ट असले, तरी नुसते शब्द-दुसरें काय? परंतु त्यांना अखेर सांगायचें काय याचा उलगडा होत नाहीं. शद्बांनीं अर्थाच्या मागोमाग गेलें पाहिजे. आणि येथें पहावें तो शद्बामुळें शद्ब सुचतो. अनुप्रासामुळें शद्बाची जुळणी होते. शद्बांची अशी बेजबाबदार उधळपट्टी नाट्यवाङ्मयांत खपूं शकत नाहीं. या बाबतींत संयम राखला पाहिजे. अशा भाषाशैलीसाठीं शद्बपांडित्याची आवश्यकता असली तरी ती बालिश वृत्तीचीच द्योतक आहे यांत शंका नाहीं.

नाटकांत एखाद्या विषयाचें प्रतिपादन असलें म्हणजे संवादाला निबंधाचें स्वरूप येऊं लागतें. निबंधांतील परिच्छेद, निरनिराळ्या पात्रांचीं भाषणें होऊन नाट्य केव्हांच अंतर्धान पावतें. यावरून नुसते विचार किंवा नुसती भाषा म्हणजे नाट्यसंवाद नव्हे हें उघड आहे. नाट्यसंवादाला औत्सुक्य जागृत ठेवण्याची शक्ति तर असावीच लागते, परंतु त्याबरोबरच पूर्वीं येऊन गेलेल्या गोष्टींवर नवीन प्रकाश व पुढें येणाऱ्या गोष्टींचा निर्देश ह्याहि गोष्टी तितक्याच महत्वाच्या होत. कथानकाशीं व पात्रांशीं एकजीव झाल्याशिवाय सवादाला उठाव मिळूं शकत नाहीं.

संवादाविषयीं लिहितांना पुढील तीन प्रश्नांचा विचार सहजच उद्‌भवतो. संवाद स्वाभाविक आहे का? त्याची आवश्यकता आहे का? व कमी केल्यास कांहीं हानी होईल का? खरें म्हटलें असतां वरील अनेक प्रश्नांना मूलभूत अशी एकच कल्पना आहे. नाट्यनिर्मिति ही एक कला असल्यामुळें त्यांत पाल्हाळ येऊं शकत नाहीं. ज्याप्रमाणें समतोलपणा व प्रमाणबद्धता कथानकांत व पात्रयोजनेंत लागतात त्याप्रमाणें संवादांतहि त्यांची आवश्यकता असते. तेव्हां अनवश्यक असे संवादांतील भाग मोठ्या कसोशीनें नाटककारानें काढून टाकले पाहिजेत. 'अति सर्वत्र वर्जयेत्' या सूत्रांत ग्रथित केलेलें तत्त्व व्यवहाराप्रमाणें कलेलाहि लागू आहे.

संवाद कमी केल्यास जर हानी होणार असेल तर तो भाग आवश्यक ठरेल पण जर होणार नसेल तर तो भाग अनवश्यक म्हणून त्याज्य मानला पाहिजे. शेक्सपिअर पासून बर्नार्ड शॉ पर्यंत सर्व नाटककारांनीं कधीं सुंदर कल्पनांच्या आहारीं जाऊन, कधीं केवळ भरतीसाठीं म्हणून व कधीं प्रचारकवृत्तीनें आपल्या नाटकांत पाल्हाळिक संवादांना भरपूर वाव दिलेला आढळून येईल. 'भावबंधन'मधील धुंडिराज व 'साष्टांगनमस्कारां'तील रा. ब. यांना निर्माण करून त्या त्या नाटककारांनीं आपल्या पाल्हाळिक मनोवृत्तीचें समाधान केलें आहे. हीं दोन विशिष्ट मनोरचनेचीं पात्रें आहेत असें म्हटलें तरी या दोन्ही नाटकांत पाल्हाळाचें प्रमाण शेंकडा ४० किंवा अधिक आहे हें उघड आहे. उत्तम संवादाचें एक लक्षण म्हणजे त्यांतील कोणताहि भाग गाळतां येऊं नये किंवा बदलतां येऊं नये. नवीन नाट्यतंत्राचा प्रणेता इब्सेन याच्या 'डॉल्स हाऊस' मध्यें अशा प्रकारचा यशस्वी प्रयत्न आपणास दिसून येतो. मराठींतील स्वतंत्र नाटकांत अशा प्रकारचा प्रयत्न अद्याप व्हावयाचा आहे.

उत्तम संवाद आटोपशीर, साधे, सर्वांना बोलण्यास वाव देणारे, अर्थबोधक, विनोदयुक्त, स्वभावानुसार, कथानकाला पोषक, सूचक व प्रेक्षकांचें किंवा वाचकांचें औत्सुक्य टिकवणारे असतात हें उघड आहे. संवादांत नाट्यगुण येण्यासाठीं भावनांचा किंवा विचारांचा संघर्ष त्यांत असावा लागतो. संभाषण कंटाळवाणें होऊं नये म्हणून विनोदाचें सिंचन मधून मधून असावें लागतें. परंतु

हा विनोद, विनोदी पात्राची योजना करून निर्माण केला तर तो संवादात्मक विनोद होऊं शकत नाहीं. संभाषणाच्या ओघांत जर विनोद निर्माण झाला व विनोदाच्या द्वारेंदेखील जर कथानकाची प्रगति होऊं शकली व मानवी स्वभावांतील धागेदोरे उलगडतां आले तर तो विनोद श्रेष्ठ प्रकारचा होय. नाटकांत अलंकाराप्रमाणें बाह्त्चात्कारी विनोद धारण करण्याची प्राचीन शिष्टसंमत रीत होती परंतु ती आतां मागें पडत असून वर वर्णन केलेली पद्धत आतां तिची जागा घेऊं लागली आहे. 'संशयकल्लोळ' किंवा 'सौभद्र' यासारख्या नाटकांत साध्या किंवा विनोदात्मक संवादाचे किती तरी उत्तम नमुने आढळून येतील. श्री. वरेरकर शब्दालंकाराच्या जाळ्यांतून सुटले असले तरी साधेपणांत ज्या सौंदर्याची अपेक्षा आपण करतों तें अद्यापि त्यांच्या आटोक्याबाहेरच असलेले आढळून येईल. आणि श्री. अत्रे यांची विनोदाची आणि विडंबनाची हौस इतकी तीव्र आहे कीं रसहानी करून ते विनोदनिर्मिति करतात. बुद्धीची तीव्रता दाखविणारा विनोद मराठी नाटकांत प्रामुख्यानें आपणास आढळून येतो व ही कोल्हटकरांनीं प्रस्थापित केलेली परंपरा अद्यापि चालू आहे.

नाटकांतील संवादासंबंधीं लक्षांत ठेवण्याजोगी दुसरी एक गोष्ट अशी कीं संवादांत व्यक्त झालेले विचार नाटककाराचे नसून त्या त्या व्यक्तीचे असतात. एखाद्या पात्राशीं तादात्म्य पावून नाटककार बोलूं शकत नाहीं असें नाहीं. परंतु तो गौण प्रकार होय. नाट्यवाङमयाचें तंत्रदृष्ट्या हेंच वैशिष्ट्य आहे कीं त्यांत नाटककाराच्या व्यक्तित्वाला वावच नाहीं. त्यांनीं स्वतःला अलिप्त ठेऊन आपल्या प्रतिभेला ब्रह्मदेवाशीं स्पर्धा करण्यास लावावें परंतु ही गोष्ट साधणें अत्यंत कठीण आहे. शेक्सपिअरसारखा जगांत श्रेष्ठ ठरलेला नाटककारसुद्धां आपल्या नाटकांत मधून मधून बोलतो तर बर्नार्ड शॉ सर्व पात्रांच्या मुखांतून आपलें तत्त्वज्ञान लोकांच्या गळीं उतरविण्याचा प्रयत्न करतो. कलेच्या ध्येयाविषयीं जीं विभिन्न मतें आहेत त्यांचाहि हा परिणाम होय हें लक्षांत ठेवलें पाहिजे. बर्नार्ड शॉ ला कधीं कधीं नाटककार न म्हणतां 'पॅम्फलेटिअर' म्हणतात. त्यांतील रहस्य हेंच होय. तें कसेंहि असो तन्त्रदृष्ट्या ही चूक होय. संभाषणाच्या ओघांत आलेले विचार निरनिराळ्या पात्रांचे आहेत—नाटककाराचे नाहींत—

हें निश्चित केल्यावर निरनिराळीं पात्रें एकमेकांसंबंधीं जें कांहीं बोलतील त्याच्याशीं नाटककाराचा कांहीं संबंध नाहीं हें लक्षांत ठेऊन आपण निरनिराळ्या पात्रांचे स्वभाव अवलोकन केले पाहिजेत व आपलीं अनुमानें बांधलीं पाहिजेत. कधीं कधीं नाटककार अशा रीतीनें पात्रांचा स्वभाव वर्णन करून सांगतांना आढळतो, परंतु ही पद्धत कांहीं प्रशंसनीय नाहीं. प्रत्येक पात्रानें संवादांतच आपला स्वभाव प्रकट केला पाहिजे व त्यांतच नाटककाराचें खरें कौशल्य आहे.

ज्या पात्रांची मनोरचना गुंतागुंतीची अशी असते त्यांना आपल्या मनाचे कप्पे उघडून दाखविण्यासाठीं म्हणून 'आत्मगत' भाषणाची सवलत देण्याचा संकेत जगन्मान्य आहे. शेक्सपियरच्या नाटकांतील 'आत्मगत' भाषणें प्रख्यात् असून हॅम्लेटची 'सॉलिलोकी' तर नाट्यवाङमयांतील कोहिनूर आहे असा समज आहे. नवीन नाट्यतंत्रांत 'स्वगत' किंवा 'आत्मगत' भाषणांना स्थान नाहीं. मुख्य आक्षेप असा कीं असलीं भाषणें अनैसर्गिक व कृत्रिम होत. मनुष्य स्वतःशीं विचार करतो खरा परंतु तो मोठ्यानें विचार करीत नाहीं. आत्मगत भाषणामुळें नाटककाराची सोय होते ही गोष्ट खरी पण त्यासाठीं वास्तवाला हरताळ फासावा लागतो त्याची काय वाट? हा आक्षेप खरा आहे यांत संशय नाहीं व तें एकदम कबूल केलेलें बरें. परंतु कृत्रिमतेचा आरोप संपूर्ण नाट्य-रचनेवर करतां येणार नाहीं का? रंगभूमीच्या टीचभर जागेंत ब्रह्मदेवाला झेपणार नाहीं इतकी उलथापालथ नाटककार करतो ती कृत्रिम नव्हे का? रंगभूमीला क्षणांत समरभूमि व क्षणांत रंगमहाल मानणें हें जर शक्य आहे तर मनांतले आत्मपरीक्षणात्मक किंवा इतर विचार अन्यमार्गाच्या अभावीं आत्म-गत भाषणाद्वारें पुढें मांडले तर त्यांत काय गैर आहे? आत्मगत भाषणें टाळून जर संभाषणाच्या ओघांतून एखाद्याचें मनोविश्लेषण करतां आलें तर तें केव्हांहि अधिक नाट्यपूर्ण व कलापूर्ण होईल यांत शंका नाहीं. नवीन तन्त्रा-नुसार जरी आत्मगत भाषणाची हकालपट्टी झाली आहे तरी निराळ्या रीतीनें तें पुनः पुढें येऊं पहात आहे. यूजेन ओनेल याच्या 'स्ट्रेंज इंटरल्यूड' या नाटकांत मोठ्यानें विचार करण्याची परवानगी पात्रांना मिळालेली दिसते. 'सॉलिलोकीज्' सोडल्या तर 'हॅम्लेट', 'ऑथेल्लो', इत्यादि शेक्सपिअरच्या नाटकांत कांहीं राहील

का? शेक्सपिअरची एक एक 'सॉलिलोकी' म्हणजे त्याच्या प्रतिभेचा एक एक विजयस्तंभ आहे. मराठी नाटकांतील आत्मगत भाषणांत शब्दावडंबर व व्याख्यान-बाजीच अधिक आढळून येते.

नाटकांतील संवादाची भाषा निरनिराळ्या पात्रांच्या योग्यतेनुरूप असावी हें योग्यच आहे. परंतु एकाच नाटकांत भिन्नभाषा किंवा उपभाषा असाव्यात का असा प्रश्न केला असता विचाराला थोडीशी चालना मिळण्याचा संभव आहे. संस्कृत नाटकांत स्त्रियांना प्राकृतांत बोलावें लागत असे. शेक्सपिअरनें आपल्या नाटकांतील फ्रेंच राजकन्येला व तिच्या दासीला फ्रेंचमध्येंच बोला-वयास लाविलें आहे. कांहीं मराठी नाटकांत यवनांना उर्दूतच बोलण्याची संधि दिली आहे. नोकरांच्यासाठीं अशुद्ध भाषेची योजना ही आपल्या परिचयाचीच आहे. यासंबंधीं एक गोष्ट स्पष्ट आहे ती ही कीं नाटक म्हणजे कांहीं जागतिक भाषांचें संमेलन नव्हे. तेव्हां जर परकीय भाषेंत संपूर्ण प्रवेश लिहिले तर ती गोष्ट मान्य होणें शक्य नाहीं. त्याचप्रमाणें शुद्ध कोंकणी किंवा वऱ्हाडी अशा प्रांतिक भाषेंतसुद्धां संवाद लिहून चालणार नाहीं. प्रांतविशिष्ट लकब निर्माण करण्यापुरतीच नाटककारानें आपली जबाबदारी मानावी हेंच योग्य वाटतें, नाहीं तर प्राचीन कथानकांवर यापुढें नाट्यरचना करतांना तत्कालीन भाषेंत ती करावी लागून अधिकच गोंधळ होईल आणि नाटककाराला व प्रेक्षकांना अनेक भाषांचें ज्ञान करून घ्यावें लागेल.

नाटकांतील संवाद या विषयावर आणखी किती तरी लिहितां येईल संवादा-च्या पायावरच नाटकाची उभारणी होते. तोच त्याचा जीवनरस–प्राण–होय. उत्तम संवाद लिहितां आले तर अर्धी किंवा त्याहून अधिक नाट्यरचनेची कला हस्तगत झाली असें म्हणावयास हरकत नाहीं.

---

[४]

नाट्यकला आणि तिच्या सख्या

लेखक--बा. मा. दाभाडे.

नाट्यकलेच्या वैभवाचा बहर ओसरल्यानंतर तिच्या अंगोपांगांच्या इष्टानिष्टतेची, युक्तायुक्ततेची व सौंदर्याची चिकित्सा करण्याचें काम उत्साहजनक नसलें तरी तत्त्वजिज्ञासा केव्हांही इष्टच असते. त्यांतल्यात्यांत नाट्यकलेनें नव्या स्वरूपांत रंगभूमीवर पदक्षेप करून रसिकांचें रंजन करावें असें सर्वांनाच वाटत आहे. आपापल्यापरीनें अनेक कलावंत या दृष्टीनें कार्योन्मुख होत आहेत. अशा प्रसंगीं प्रेक्षकाच्या भूमिकेवरून 'नाट्यकलेच्या उत्कर्षाच्या दृष्टीनें तिला इतर कलांचें साहाय्य असणें आवश्यक आहे काय ?' याचें विवेचन येथें केलें आहे.

रंगभूमीवर नाट्याच्या साहाय्यार्थ संगीतादि कलांचा उपयोग पूर्वीपासून केला जात असे. पार्श्वभूमीच्या सजावटीसंबंधीं सविस्तर सूचना भरताच्या नाट्यशास्त्रांत नसल्या तरी नाटकगृहासंबंधीं मात्र बरीच माहिती आपणास मिळते. गेल्या पन्नास वर्षांत आपणाकडे तर प्रसंगीं नाट्याची होणारी गळचेपी सहन करूनही संगीत व चित्र या दोन कलांचे लाड अनेक लोकांनीं पुरविले आहेत. प्रसिद्ध कलामर्मज्ञ वॅग्नर याची कलासमन्वयाची (Combined Arts) कल्पना याच तत्त्व वर आधारलेली आहे. कलासमन्वयाच्या कल्पनेचा पुरस्कार करणाऱ्या लोकांचा हा सिद्धांत सर्वमान्य मात्र म्हणतां येणार नाहीं.

कोणत्याही कलेचा स्वैर विलास पहावयाचा असेल तर तिला तिच्या प्रांतांत पूर्ण स्वातंत्र्य व स्वामित्वच दिलें पाहिजे. तिच्या विलासांत दुसरी कला भागीदार झाली तर मुख्य कलेच्या स्वैरतेस अडथळा उत्पन्न होऊन तिचा मानभंग

घडतो. त्यांतून सवत होऊं पाहणारी कला ही जर रसिकांच्या आवडीची असेल तर पहिलीच्या विलासाचा रसभंग नक्कीच होतो. महाकाव्य कथन करावयाचें असेल तर संगीताची रचना कथनपर, धावती व जोमदार असावयास हवी. तिथें आलाप घेण्यास वा स्वरांच्या नाजुक कलाकुसरीस कुठला वाव सांपडणार? महाकाव्य कथन करतांना कवि जर संगीताची मैफल उडवूं लागला तर कुणा रसिकाला तें आवडेल? खऱ्या काव्यास तदन्तर्भूत ध्वनि व शब्द-संगीतच शोभा आणतें. गोड चाल अथवा मंजुळ साथीची त्याला अपेक्षा नसते. तसेंच खरें संगीत हें स्वराधारावर स्वभावकथन करतें. त्यास कालिदास वा मिल्टनच्या शब्दरचनेची जरूरी लागत नाहीं. साध्या 'तन दिर तोम्' मधूनही योग्य ती भावव्यक्ति निर्माण होऊं शकते. प्रत्येक कलेची हीच तऱ्हा आहे.

शब्द, संगीत, चित्र, इत्यादि कलांच्या समन्वयानें कलेचा बहारीचा विलास साधल्याचा आभास निर्माण करतां येईल पण ती बाजारी कलाच होईल.

नाट्यकलेच्या बाबतींत वरील विवेचन लागूं पडत नाहीं असें कित्येकांचें म्हणणें आहे. पण खरें पाहतां नाट्यकला ही नेपथ्यरचना, नृत्य, संगीत आणि इतर गोष्टींच्या साहाय्यावरच अवलंबून आहे असें सर्वस्वीं म्हणतां येणार नाहीं. नाट्यकलेस इतर कलांची अरेरावी सहन होत नाहीं—होऊं नये. तिला फक्त जाणत्या रसिकांचीच आवश्यकता असते. आपण नाटक वाचूं लागलों म्हणजे आपल्या मनाच्या काल्पनिक रंगभूमीवर त्या नाटकाचा प्रयोग सुरू असतो. त्या अन्तःप्रयोगाच्या दर्शनानें रसिकाच्या वृत्ति आपोआपच उल्हसित होत असतात. रसिकाच्या मनोभूमीवर ज्या नाटकाचा प्रयोग यशस्वी होत नाहीं त्यास जगांत प्रत्यक्ष यश मुळींच लाभूं शकत नाहीं.

शब्द आणि अभिनय हीं नाट्याचीं प्रमुख अंगें होत. नाटकाच्या आश्रयानें अभिनयाचें सौंदर्य व्यक्त होत असतें, पण नटाच्या कौशल्यास वाव मिळावा म्हणून जें नाटक छाटावें वा वाढवावें लागतें तें नाटक बाईलबुद्ध्या पतीप्रमाणें समजावें. आहे त्या स्वरूपांत नाटक रंगभूमीवर येऊं न शकलें तर तें अभिनय-कलेस लांछन आहे. अभिनय करणारा नट हा सर्वस्वीं नाटकांतील शब्दांवर

अवलंबून असतो. पात्राच्या तोंडीं नाटककारानें जे शद्ब घातले असतील त्या बरहुकूम करुण, श्रृंगार, हास्य, वीर, इत्यादि रसांचा आविष्कार योग्य रीतीनें करून त्या त्या रसांची प्रचीती प्रेक्षकांना करून देणें हें नटाचें मुख्य काम आहे.

रसाविष्कारासाठीं भोंवतालच्या चित्रांच्या सजावटीची जरूरी नटाला कशाला पाहिजे? नटाला ज्या भावना निर्माण करतां येत नाहींत अशांसाठीं ज़र चित्रांची योजना असेल तर तो कमीपणा नटाचाच नाहीं कां ठरणार? भावनाभिव्यक्तीसाठीं चित्रकलेची मदत घेण्याचा प्रसंग नटावर येणें अभिमानास्पद खास नाहीं. सभोंवार चित्रकारानें केलेल्या सजावटीमुळें नटाला भावना व्यक्त करण्यास जी तयार भूमिका मिळते तिचें श्रेय चित्रकारास असतें. त्यांत नटाला गौरवास्पद कांहींच नाहीं. इतकेंच नव्हें तर तो रसिक प्रेक्षकांच्या बुद्धीचा अपमान होय. रसिक प्रेक्षकांच्या ठिकाणीं कल्पनाशक्तीचा पूर्ण अभाव आहे हेंच नाहीं कां यांतून व्यक्त केलें जात? साक्षीदाराला न्यायमंदिराच्या साक्षीच्या कठड्यांत उभें राहून आपला शद्ब शपथेच्या आधारावर उच्चारावा लागतो तद्वतच आपली स्थिति आहे असें नटानें कां समजावें? तुमच्यावर विश्वासून सुखी होण्यासाठीं हेतुतः आलेल्या बिचाऱ्या प्रेक्षकांना फसविण्यासाठीं हा चित्रकलेचा प्रचंड संसार हवाच आहे कशाला? प्रेक्षागारांत प्रवेश करणारा प्रेक्षक आपली कल्पनाशक्ति घरीं कडीकुलुपांत ठेवून खास येत नाहीं. नाट्यवस्तूशीं समरस होण्यासाठीं ते येत असतात, कलह करण्यासाठीं खास नव्हे. नाट्यशास्त्रांत भरतानें आदर्श प्रेक्षकाची व्याख्या पुढीलप्रमाणें केलेली आहे. "नाट्याचा प्रवाह प्रसन्नपणें चालू असतां जो आनंदी असतो, जेव्हां करुणरसानें तो भरतो तेव्हां जो दुःखी होतो, जेव्हां तो कृष्णकृत्यांनीं कलुषित होतो तेव्हां जो कुपित होतो व त्याच्या भयानक स्वरूपानें जो भयव्याकूल होतो तोच आदर्श प्रेक्षक होय"* थोडक्यांत सांगायचें तर प्रेक्षक हा दृश्य वस्तूशीं समरस होऊन कलानंदप्राप्तीसाठीं आपल्या कल्पनाशक्तीचा अविरत उपयोग करीत असतो. 'प्रेक्ष-

* "Picture, poetry and every work of art produce no effect save on souls prepared to receive them" ही क्रोसेची उक्ति विचारांत घेण्यासारखी आहे.

कागारांत येऊन बसलेल्या ज्या प्रेक्षकाला ही कल्पनाशक्ति नाहीं तो लाकडी पुतळा होय. भिंती अथवा दगड व असा प्रेक्षक यांत मुळींच फरक नसतो', असें साहित्यदर्पणकारांचें स्पष्ट मत आहे.*

शाकुन्तल नाटकाचेंच उदाहरण आपण घेऊं. वृक्षाच्या मागें उभा राहून राजा दुष्यन्त हा शकुन्तला व तिच्या सख्या यांचा संवाद ऐकत आहे हाच प्रसंग घ्या. रंगभूमीवर प्रत्यक्ष जरी वृक्ष नसला तरी प्रेक्षक आपल्या कल्पनाशक्तीनें त्या वृक्षाची कल्पना करूं शकतो. वृक्ष, आश्रम अथवा नदी यांची सत्यता पटविण्याकरितां लोंबत्या पडद्यावर त्यांचीं चित्रें काढून तो मागें टांगून देण्यांत प्रेक्षकाच्या बुद्धीवर अविश्वास दर्शविण्यासारखें नाहीं काय? खेडेगांवांत जत्रेच्या प्रसंगीं होणारीं नाटकें अथवा तमाशे हे अधिक नाट्यप्रधान असतात. रंगभूमि व प्रेक्षक यांच्यांत खरें पाहतां कृत्रिम अडथळा नसतोच. भावनाभिव्यक्ति व आनंद यांची दे वाण घे वाण तिथें एकरूप होऊन चाललेली असते. मोकळ्या रंगभूमीवर वेलीवरचीं फुलें खुडण्याचा अभिनय करणारी तरुण कुमारी आपल्या नाट्याभिनयानें प्रेक्षकांना अगोदरच घायाळ करीत असते. त्या प्रसंगीं रंगविलेल्या वेली तिच्या रसाविष्काराला थोडीच मदत करणार असतात? तिच्या प्रत्येक विभ्रमानें काल्पनिक वेलीचीं फुलें फुलत नाहींत कां? ती जर फुलत

---

* "In our country, those of the audience who are appreciative, are content to perfect the song in their own mind by the force of their own feeling."

—Dr. Tagore.

* जगप्रसिद्ध कलाटीकाकार डॉ. कुमारस्वामी आपल्या "Dance of Shiv" या ग्रंथांत म्हणतात—

"If this attitude seems to us dangerously uncritical, that is to say, dangerous to art, or rather to accomplishment, let us remember that it prevailed everywhere in all periods of great creative activity, and that the decline of art has always followed the decline of love and faith".

असतील तर तिची भूमिका नाटककारानें निर्माणच करायला नको होती. रंगभूमीवरील सजवटीपुढें नाटक केलें जावें असा कां "शाकुन्तलाच्या" निर्मात्याचा हेतु होता? तसें असतें तर अगदीं आरंभींच हरिणाचा पाठलाग करण्याचें सोडून राजाचा रथ त्याला उभाच करावा लागता.

क्षुल्लक गोष्टींसाठीं महान् गोष्टीवर निर्बंधाची वास्तविक गरजच नाहीं. कवीच्या मनःपटांतील रंगभूमीस अवकाशाचें अथवा सजावटीचें बन्धन नाहीं. कृत्रिम सजावटीवर शाकुन्तल अवलंबून नव्हतें म्हणूनच अशी अपूर्व कलाकृति निर्माण होऊं शकली. कण्वाश्रम, स्वर्गास जाणारा मेघमार्ग, मारीचाचें वनांत गमन, हे कवीच्या अनिर्बंध प्रतिभेचे स्वैर विलास आहेत. रंगभूमीवर वास्तवाचा आभास निर्माण करण्याच्या हेतूनें केलेली सजावट हे पाश्चात्यांचें अनुकरण आहे. त्यांच्या भौतिक संस्कृतीला सदृश अशा त्यांच्या आवडीनिवडी झाल्या आहेत. त्यांच्या रंगभूमीवरील वास्तवाचा विस्तार पाहिला म्हणजे सामान्य माणसाची छाती दडपून जाईल, आणि त्यांचें अंधानुकरण करण्याचा जर दरिद्री हिंदुस्थाननें प्रयत्न केला तर..........पण तें त्याला शक्यही होणार नाहीं. नाटककाराची प्रतिभा व नटाचें अभिनयकौशल्य यांचेवर भाण्डवलदाराची सत्ता प्रस्थापित होऊं देणें यांत कलेचा नाश होणार आहे. हिंदी प्रेक्षक या वास्तववादाच्या मोहक जाळ्यांत जोंपर्यंत पुरते अडकून फसले नाहींत व हिंदी नटाला आपल्या कलेचा व कौशल्याचा थोडाफार अभिमान आहे तोंपर्यंत एकच गोष्ट व्हावयास पाहिजे, आणि ती ही की हा सजावटीचा भव्य पसारा आवरून फेकून देऊन नाट्यास उचित अशा अत्यन्त साध्या सजावटीची योजना सुरू व्हावयास पाहिजे.

वास्तुकलेच्या दृष्टीनें विचार करावयाचा तर आजच्या नाटकगृहांची काय दुर्दशा आहे याचें वर्णन शब्दांत करतां यावयाचें नाहीं. हीं नाट्यगृहें पाश्चिमात्यांच्या नाटकगृहांचीं विकृत अनुकरणें आहेत. चिखलाच्या भिंती, पत्र्याचें झांकण, लोखंडी खांब, कोंदट हवा, यांच्या एकीकरणानें कुठलेंही नाट्यगृह तयार होऊं शकतें. मधल्या खड्ड्यांत धूळ व घाण 'मी' म्हणत असते. खुर्च्या व बांक तर काय प्रेक्षणीयच ! आश्रयदात्यांचा जोर झाला तर बिचाऱ्यांना नमस्कार

घालण्याचाच प्रसंग येतो. रंगभूमीवर भडक रंगांत रंगविलेले पडदे, झालरी व वुइंग्ज असें दृश्य दिसतें. कोणत्याही राष्ट्राच्या संस्कृतीचें रंगभूमीवरून मापन होतें असें म्हणतात. हें जर खरें असेल तर कोणत्या तोंडानें आमच्या संस्कृतीचा मोठेपणा बोलून दाखवितां येईल? पुण्यामुंबईस कांहीं चांगलीं नाट्यगृहें बांधलीं गेलीं आहेत. पण शहरचे चोचले इतर गांवांत कसे पुरविले जाणार! अशा नाट्यगृहांची वस्तुतः जरूरीही नाहीं. अमेरिकन नाटकगृहांचें अनुकरण करणें तर आपल्याला मुळीच परवडणार नाहीं व आपल्या परंपरागत संस्कृतीकडे व आर्थिक आणि सामाजिक स्थितीचें अवलोकन करतां तें इष्टहि होणार नाहीं.

भरताच्या 'नाट्यशास्त्रांत' व 'मानसार' या संस्कृत ग्रंथांत प्राचीन नाट्यगृहांचीं सुरेख वर्णनें दिलीं आहेत. त्यांच्या आधारें व 'जावाच्या' नाट्यगृहांचें स्वरूप पुढें ठेवून भारतीय नाट्यगृहांत इष्ट त्या सुधारणा करणें शक्य आहे. रंगभूमि, सजावट, पार्श्वभूमि, प्रेक्षकांसाठीं बसावयाची व्यवस्था या सर्व बाबतींत आमूलाग्र क्रान्ति झाल्याशिवाय तरणोपाय नाहीं. या कामासाठीं भांडवलापेक्षां उत्साहाचीच आवश्यकता आहे. असितकुमार हलधर, नन्दलाल बोस यांच्यासारख्या कल्पक कलावंतांचें साहाय्य घेऊन नवीन नाटकगृहें निर्माण झालीं पाहिजेत आणि त्यांमधून नाट्यकलेला आपल्या स्वैर विहारास जरूर तें वातावरण निर्माण करून द्यावयास हवें.

शिल्पकार फडके यांनीं 'नाट्यचमत्कारांत' निरनिराळ्या चमत्कारांचें झणझणीत विवेचन केलें आहे परंतु संगीत चमत्कारावर त्यांच्या प्रतिभेनें विशेष प्रकाश पाडला नाहीं. संगीताची त्यांना आवड असल्यानें हा पक्षपात घडला असण्याचा संभव आहे. नाट्य आणि संगीत यांचें सख्य फार प्राचीन काळापासून चालत आलें असलें तरी मराठी रंगभूमीवर विसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धांत संगीतानें नाट्यावर चांगलीच मात केली आहे. संगीताची प्रथा सुरू करणाऱ्या त्रिलोकेकर व किर्लोस्कर या जोडीला या प्रथेमुळें ३०-४० वर्षांनीं नाट्याचें किती नुकसान होणार आहे याची जर कल्पना आली असती तर त्यांनीं या सुधारणेस मूर्त स्वरूप दिलेंच नसतें. 'अवस्थानुकृतिर्नाट्यम्' असें लिहिणाऱ्या धनंजयानें आजकाल संगीतानें नाट्यलेची केलेली अवस्था

अवलोकन केली असती तर दशरूपकाची सुधारलेली आवृत्ति काढून त्यानें संगीताला नाट्यांत प्रतिबंध करणारा दंडक शुक्राचार्यांच्या आवेशानें खचित घातला असता. सुप्रसिद्ध नाटककार खाडिलकर यांना 'पंचशरें गद्यवरें' नाट्यकला वश झाली होती ना? पण अशा जाणत्यालासुद्धां कुबुद्धि सुचली 'मी साफ येत नाहीं, पुनः बजावून सांगते मी साफ येत नाहीं' असें ठासून सांगणाऱ्या भामिनीला या नाटककारानें रंगभूमीवर जबरीनें ओढून आणून प्रथमच यमनकल्याण राग विलंबित लयींत गावयास लावून प्रेक्षकांना वाच्यार्थानें 'टकमक पहावयास' लावलें. त्या दिवसापासून या गायकीमुळें नाट्यरंगभूमि ही संगीताकडे कब्जेगहाणच गेली आहे. मराठी रंगभूमीवर नाट्यानभिज्ञ गवई नट (?) केवळ संगीताचीं दुकानें थाटण्यासाठीं गोळा होऊन तानांची पल्लेदार भेंडोळीं सोडून टाळ्या मिळवूं लागलीं नि नाट्यकलेची उतरती कळा सुरूं झाली. नाटकमंडळींचे मालक संगीतज्ञ असल्याचा योग आल्यानें खऱ्या नाटकाचा आविष्कार रंगभूमीवर फार कमी होऊं लागला. संगीत नटच मालक असल्यावर पात्रानुकूल नाटकें लिहिण्याची करामत नाटककारांना पोटासाठीं करावी लागली व त्यामुळें नाटकासाठीं योग्य नटांची निवड न होतां नटासाठीं नाटकें निर्माण होऊं लागलीं. यांत नाटककाराचें महत्व कमी होऊन संगीत नटाचें महत्त्व वाढलें. गंधर्व-भोसले यांच्या संयुक्त खेळांत प्रेक्षकांना निर्भेळ कलापूर्ण नाट्य कितपत अवलोकन करावयास मिळालें याची साक्ष ते आजही देऊं शकतील. रंगभूमीवर वेळीअवेळीं नाट्याचा रसभंग करून संगीताची रागदारी आळविणाऱ्या नटाचा रसिकाला कितीही राग आला तरी तो गिळून टाकल्याखेरीज गत्यन्तरच नसतें. त्यांतूनही हें संगीत भावपूर्ण न राहतां केवळ अलंकारिक असल्यानें नाट्याला फारच मारक ठरतें. अलंकारिक गाण्याचा उन्मेष बैठकींत खुलून शोभल. जिथले अलंकार तिथेंच साजून दिसतात. नाटकांत संगीत योजण्याचा अट्टाहासच असेल तर तें निदान भावपूर्ण असण्याची खबरदारी घ्यावयास पाहिजे. त्यासाठीं राग, लय, स्वरसंमेलन यांची रचना अत्यन्त कौशल्यानेंच व्हावयास पाहिजे.

संगीत ही एक श्रेष्ठ प्रतीची कला आहे पण तिनें रंगभूमीवर नाटचाला मारक होऊं नये. भावनाविष्कारासाठीं नाटच संगीताच्या साहाय्याची कधीही अपेक्षा करणार नाहीं कारण नाटचाचा तो कमीपणाच ठरेल. 'पुण्यप्रभावांत' फाटक अथवा कोल्हटकर यांचा वृंदावनाच्या भूमिकेचा रसपरिपोष संगीता वाचून थोडाच अडून राहिला? संगीताचें अंग नसूनही गणपतराव जोशी यांचें नाटच कधींच नीरस झालें नाहीं. त्यांनीं रंगभूमीवर आणलेल्या नाटकांचे लेखक संगीत नाटककारांहून काय श्रेष्ठ प्रतिभेचे होते? त्यांना गडकरी, खाडिलकर, वरेरकर, अत्रे, यांच्यासारखे थोडेच नाटककार लाभले होते? तरी पण त्यांच्या रंगभूमीवर नाटकाचा विलास आकर्षक झाला. कारण त्यांनीं रंग-भूमीचें मर्म जाणलें होतें. इतर कलांच्या साहाय्याशिवाय नाटचकलेला त्यांनीं उज्ज्वल स्वरूपांत रंगभूमीवर दाखविलीच ना आणून? दाते, फाटक, पोतनीस, औंधकर, इत्यादि ध्येयनिष्ठ नटांनीं त्यांच्या मागें अशाच प्रकारें नाटचाची सेवा केली पण, ढासळणाऱ्या नाटचमंदिराला ते सावरूं शकले नाहींत.

आज नाटचकलेला वाईट दिवस आले आहेत. कलादृष्टचा व राष्ट्रीय-दृष्टचाहि तिचें पुनरुज्जीवन होणें अत्यावश्यक आहे पण तें होत असतां 'नाटचाची' गळचेपी होऊन इतर कलांचें रंगभूमीवर प्रभुत्व राहूं नये हें विसरतां कामा नये. नाटचास भावाभिव्यक्तीसाठीं इतर कलांची विशेष आवश्यकता नसावी एवढेंच वर दाखविण्याचा हेतु होता. दुष्यंत व शकुंतला यांची प्रेमकथा अवलोकन व श्रवण करण्यास जाणाऱ्या रसिकांवर प्रियंवदा व अनसूना यांचा अतिप्रसंग पहाण्याचा प्रसंग येऊं नये म्हणजे झालें. वरील विवेचन हें रूढ मराठी नाटकाला अनुलक्षून आहे. संगीतप्रधान नाटकें (operas), किंवा नृत्यनाटकें (Dance Dramas) यांना तें अर्थातच लागूं नाहीं.

या लेखासाठीं डॉ. रवीन्द्रनाथ यांच्या 'The Stage' व मुल्कराज आनन्द यांच्या 'The Hindu View of Art' या निबंधांचा जरूर तिथें आधार घेतला आहे.

[५]

नाटकांतील खलपुरुष

लेखिका.—चंपावती केतकर.

"योऽयं स्वभावो लोकस्य सुखदुःख समन्वितः।
सोऽङ्गाद्यभिनयोपेतो नाट्यमित्यभिधीयते॥
देवतानां ऋषीणांच राज्ञां लोकस्य चैवहि।
पूर्ववृत्तानुचरितं नाटकं नाम तद्भवेत्॥"

भरतमुनींच्या वरील वचनाप्रमाणें नाटक हें संसाराचें चित्र असतें. मग तो संसार देवादिकांचा, ऋषींचा, राजे-रजवाड्यांचा वा सामान्य जनांचा असो; म्हणजेच नाटकाचें स्वरूप पौराणिक, ऐतिहासिक वा सामाजिक असो, त्यांत जीवनाचें चित्र रेखाटलेलें असलें पाहिजे. जीवन म्हटलें कीं त्यांत—

आहे विष आणि अमृत। आहे शीतल आणि संतप्त।
आहे मोक्ष आणि बंधुत्व । अज्ञान जें॥
आहे मूर्खत्व आणि विवेक। आहे स्वर्ग आणि नरक।
राज्यपदवी आणि रंक। उंच नीच जें॥

याप्रमाणेंच पुढें रामदासांनीं वाट-अव्हाट, समाधान-खटपट, पवित्र-अमंगल अशीं कितीतरीं द्वंद्वें सांगितलीं आहेत. तेव्हां सृष्टींत सद्वस्तूंबरोबर असद्वस्तूहि असणारच किंबहुना असद्वस्तूंचेंच प्रमाण अधिक दिसतें. अशा सृष्टीचें-संसाराचें-चित्रण असलेल्या नाटकांत सज्जनांबरोबर दुर्जन येणें स्वाभाविक आहे.

'सुखस्यानन्तरं दुःखं दुःखस्यानन्तरं सुखं।
द्वयमेतद्धि जन्तूनामलंघ्यं दिनरात्रिवत्॥

असा सुख-दुःखांचा अपरिहार्य चक्रनेमिक्रम मानवी जीवनांत दिसून येतो. द्वंद्वांतूनच नाट्य निर्माण होतें. मग तो झगडा व्यक्तीव्यक्तींमध्यें, व्यक्ति व परिस्थिति,

व्यक्ति व अज्ञात शक्ति, व्यक्ति व दैव, व्यक्ति व समाजांतील एकादा कायदा, किंवा व्यक्तीचींच दोन मनें यामध्यें असो. या कोणत्या ना कोणत्या संघर्षाचें चित्रण म्हणजे नाटक. नुसत्या संघर्षानें किंवा झगड्यानें मात्र एकादी व्यक्ति 'खल' या संज्ञेला पात्र होणार नाहीं. कारण कित्येक वेळां जीवनांत कित्येक व्यक्ति सत्य, सत्तत्व, न्याय आणि लोककल्याण याकरितां अन्याय, अनीति, जुलूम, विषमता, दुष्ट चालीरीति, मूर्खपणाच्या समजुती यांच्याशीं झगडतांना दिसतात. अशा व्यक्तींना कोणी खल म्हणणार नाहीं. उलट त्यांच्या ध्येयाचें, सत्यनिष्ठेचें, सामर्थ्याचें, बुद्धिमत्तेचें, परहितदक्षतेचें लोकांकडून कौतुक होऊन त्या लोकादरास पात्र होतात. सुभद्रेचा अर्जुनाशीं विवाह व्हावा म्हणून ब्राह्मणांना गाई चोरायला लावण्यापासून तों सुभद्रेला अर्जुनाच्या स्वाधीन करीपर्यंतचें कारस्थान श्रीकृष्ण रचतो. वेळीं आपल्या परमपूज्य ज्येष्ठ बंधूंशीं कपट करतो व शेवटीं गर्ग-नारदमुनींच्या अतिमानवी व घटोत्कचासारख्या पाशवी शक्तीच्या साहाय्यानें अर्जुन-सुभद्रा विवाह घडवून आणतो. अशा वेळीं श्रीकृष्णाच्या कपटकारस्थानाचें कौतुकच वाटतें. "संयाशाच्या संसारांतील" बिंदुमाधव व त्यागराज हिंदुसमाजाच्या रूढ समजुतींना, अभक्षभक्षण व अपेयपान करूनहि ज्यांचें हिंदुत्व व पावित्र्य काडीमात्र दूषित होत नाहीं अशा धर्ममार्तंड पुटटूपंडितां-सारख्या ब्रह्मवृंदांना कसून विरोध करतात व अखेरीस डेव्हिडसारख्या मृतप्राय झालेल्या एका शुद्ध जीवाच्या उद्धारार्थ आत्यंतिक त्याग करून पतितपावन परमेश्वराचे पृथ्वीवरील प्रतिनिधि म्हणून आचार्यपीठाला परिवर्तनाची ध्वजा लावण्याचा अग्रमान मिळवतात. त्यांना केवळ त्यांनीं केलेल्या विरोधाकरितां खल कोण म्हणेल ? तेव्हां खलत्व सिद्ध होण्याकरितां विरोध हा जाणूनबुजून, स्वार्थी हेतूनें, सूडाच्या बुद्धीनें, सामाजिक नीतितत्त्वांचें व मूल्याचें उल्लंघन करून केलेला असावा लागतो.* नाटकांतील मध्यवर्ति व्यक्ति जी नायक

---

* "A villain is a man who for a selfish end wilfully or deliberately violates standard of morality sanctioned by audience or ordinary reader."

—*C. V. Boyer.*

तिच्या कार्यप्राप्तीच्या आड येण्याकरितां आपलें शक्ति–बुद्धि–युक्ति–सर्वस्व खर्च करणारा, ज्याच्या हातांत जवळजवळ सर्व नाटकांतील प्रमुख पात्रांचीं सूत्रें असतात, किंबहुना ज्याच्या खलकृतीमुळेंच नाटकाला विशिष्ट वळण लागल्यासारखें दिसतें त्या स्वार्थी, दुष्टस्वभावी व्यक्तीला नाटकांतील खलपुरुष म्हणतात. नाटकांतील मुख्य कथानकाचा एका दृष्टीनें तो सूत्रचालक असल्यानें त्याला कोणी प्रतिनायक–खलनायक–म्हणतात तेंहि सार्थ आहे. दुर्जन, कलिपुरुष, प्रतिस्पर्धी, वगैरे नांवांनींहि त्याचा उल्लेख केला जातो.

खलपुरुष हे अनेक प्रकारचे असूं शकतात. षड्रिपूंपैकीं एकाद्याचा जबरदस्त पगडा मनावर बसल्याकारणानें त्या विकाराच्या परिपूर्तीकरितां वाटेल तें निंद्य कर्म करण्याला प्रवृत्त होणारे असे कांहीं असतात. 'आत्मैवरिपुरात्मनः' या जातीचे हे खलपुरुष आपल्याबरोबर आपल्याशीं निगडित असलेल्या जीवांचें आयुष्यहि कधीं कधीं धुळीस मिळवतात. उदाहरणार्थ ' कीचकवधांतील'' कीचक हा अधिकारमदानें उन्मत्त होऊन आत्मप्रतिष्ठा व अहंकाराच्या भरांत सती सैरंध्रीला आपली नाटकशाळा बनविण्याचा अट्टाहास करतो. राजा विराट, देवी सुदेष्णा व साध्वी रत्नप्रभा हीं त्याच्या हातांतील खेळणीं असल्यानें त्याच्या इच्छेविरुद्ध जाणें त्यांना अशक्य होतें. परंतु सतीच्या प्रभावामुळें शेवटीं भीमाकडून त्याचा वध होतो. दुसरा प्रकार म्हणजे प्रकृतिदुष्टांचा. त्यांची प्रकृतीच अशीं कांहीं असते कीं ती नेहमीं श्वानपुच्छवत् वक्रच. त्यांना कोणाचें सुख पाहवायचें नाहीं. सौंदर्य, सद्वस्तु पाहिली कीं झालेच त्याच्या नाशाला तयार. यांचा दुष्टपणा अकारण असतो म्हणून त्यांना आपण प्रकृतिदुष्ट किंवा उपजत दुष्ट म्हणूं. अशा तऱ्हेच्या खलपुरुषांचें समाजांत प्रमाण फारच कमी असतें पण तें सर्वांत भयंकर असतात यांत शंका नाहीं. गडकऱ्यांचा कमलाकर याच तऱ्हेचा आहे असें म्हणायला हरकत नाहीं. सबंध नाटकांत त्याच्या दुष्टकृत्यांचें समर्थन होईल असें एकहि कारण सांपडत नाहीं. केवळ जयंताचा लहानपणापासून मत्सर वाटे म्हणून त्याच्या मुखांत त्यानें माती कालवण्याचा प्रयत्न केला असता तर तो तिसऱ्या प्रकारचा खलपुरुष झाला असता. 'आपल्या गोड बोलण्यानें या कमलाकराचा लहानपणापासून पाडाव करीत होतास त्याची

फळें भोगायला तयार हो' असें म्हणणारा कमलाकर केवळ जयंताचाच छळ करून राहत नाहीं तर लीलेचा पापी बुद्धीनें हात धरतो, द्रुमनला पापाच्या मार्गाला लावून शेवटीं कुत्र्याच्या मोतीनें मारतो, मनोरमेला भूलथापा देऊन पळवून नेऊन शेवटीं पातिव्रत्यभंग करण्याचा प्रयत्न करतो, व शेवटीं लीलेला विष पाजतो. हीं त्याचीं अनन्वित कृत्यें व 'ज्याच्या डोळ्यांना चंद्रिकेचा प्रकाश पाहवत नाहीं, टवटवीत फुलें पाहवत नाहींत, ज्याला कोणाच्याहि सुखाची कल्पना सहन होत नाहीं.........' वगैरे उद्‌गार त्याचें फरसबंदी व अकारणदुष्ट हृदयच स्पष्ट करतात. लीला, द्रुमन, मनोरमा यांचा अकारण छळ करणारा व त्यांत आनंद मानणारा कमलाकर उपजतदुष्ट नाहीं तर काय?

खलपुरुषांचा तिसरा प्रकार म्हणजे आपल्या इच्छेप्रमाणें किंवा अपेक्षेप्रमाणें आपल्याला संसारांत सुख, मानमरातब, अधिकार, वगैरे मिळाला नाहीं म्हणजे मनुष्य संसारावर विशेषतः आपल्या सुखाच्या आड येणाऱ्या व्यक्तींवर चिडून सूड घेण्याला प्रवृत्त होतो*. एकदां अटीला पडल्यानंतर असा मनुष्य वड्याचें तेल वांग्यावरहि काढतो. आपल्या अपमानाची भरपाई सूडानें करून घेण्याच्या खटपटींत तो आपली शक्ति व बुद्धि वेंचतो. अशा तऱ्हेच्या खलपुरुषाला आपण प्रतिकारदुष्ट म्हणूं. "भावबंधनांतील" घनश्याम या प्रकाराचें उदाहरण होय. सामान्य स्थितींतल्या घनश्यामनें सामान्य स्थितींतल्या मालतीला मागणी घालणें स्वाभाविक होतें, परंतु आपल्या जिवाभावाच्या मैत्रिणीला आपल्या वडिलांच्या कचेरींतल्या एका सामान्य नोकरानें मागणी घालावी हा उद्दामपणा वाटून लतिका व तिचा प्रियकर प्रभाकर त्याला घालूनपाडून बोलतात. मानी घनश्याम बाह्यतः शान्तवृत्ति धारण करतो पण अन्तःकरणांत सूडाग्नि पेटला असतां तेथून निघून जातो. लतिकेकरितां मालती, मालतीकरितां धुंडिराज अशी दावण बांधून महेश्वरासारख्या वेड्या पीराच्या साहाय्यानें व्यूह रचतो, प्रियजनांना सुखी करण्याकरितां आत्मबलिदान द्यायला तयार झालेल्या लतिकेला लाथाडून जातो पण शेवटीं धुंडिराजाच्या निरपेक्ष दयेच्या दर्शनानें शरण येतो.

---

*"गडकऱ्यांचे दुर्जन"—टाकीचे घाव, पान ७३.

हें कितपत स्वाभाविक आहे तें नंतर पाहूं. त्याची प्रतिकारदुष्टता मात्र त्याच्या कृतींत दिसते एवढें खरें.

. खलपुरुषांचे प्रकार सांगितल्यानंतर त्यांची योजना नाटकांत करतांना नाटककारांना कांहीं नियम पाळावे लागतात. नाटकाचें सूत्रचालकत्व बहुतेक खलपुरुषाकडे असल्यानें त्याची योजना करतांना त्याचें स्वभावलेखन सहज, स्वाभाविक, तर्कशुद्ध होत आहे किंवा नाहीं हें पाहिलें पाहिजे. अकारण-दुष्टांच्या बाबतींतहि अतिशयोक्ति झाली तर त्यांची मानवताच नष्ट होऊं लागते. तेव्हां कितीहि दुष्ट, नीचवृत्तीचा खल रंगवायचा असला तरी तर्कशुद्धतेला बाध येतां कामा नये. तसेंच खलपुरुषाला सबंध कपटकारस्थान रचावयाचें असतें. त्याकरितां तो बुद्धिमान्, शक्तिमान्, कावेबाज, बेडरवृत्तीचा, धीर व गंभीर असला तरच त्याचें कपटनाटक रंगेल. त्याला कपटनाटकांत हस्तक उपयोजायचे असतील तेहि मानवी स्वभावाची पारख असेल तरच योग्य निवड करतां येईल. नाहींतर "हस्तकांचा मूर्खपणाच शेवटीं कारस्थान करणाऱ्यांचा घात करतो"* हेंच खरें ठरावयाचें. त्यावरच नाटकाचें पर्यवसान पुष्ळदां अवलंबून असतें म्हणून या संबधीं नाटककारानें विशेष काळजी घेणें जरूर आहे तंत्रदृष्टया इतका विचार केल्यानंतर मराठी नाटकांतील खल-पुरुषांचें आतां थोडें दिग्दर्शन करूं.

नाटक हें करमणुकीकरितां, मनरंजनाकरितां असल्यानें सुखान्तच असावें असा दंडक असल्यानें संस्कृत नाटकांत खलपुरुषाला स्थान नाहीं. विष्णुदास भावे यांच्या नाटकांत देवांच्या व राक्षसांच्या कमिटया असत. सत्पक्ष व असत्पक्ष यांच्या झगडयांत शेवटीं सत्पक्षाचा जय दाखवलेला असावयाचा. भाव्यांनंतर किर्लोस्कर व देवल यांनीं संस्कृत धर्तीवरच नाटकें लिहिलीं असल्यानें त्यांत खलपुरुषांला फारसें स्थान नाहीं. किर्लोस्करांच्या "शाकुन्तलां"तील संकटपरंपरा आधिदैविकच आहे. "मृच्छकटिकांत" शकार हा मूर्खपणाच्या लहरींत व नकळत दुष्टकृत्यें करतो अर्थात् त्याला खलपुरुषाची योग्यता नाहीं. देवलांच्या "शारदेंत" वीतभर पोटाची खळगी भरण्याकरितां निंद्यकर्माला प्रवृत्त होणारे

*"युगान्तर" नाटक, पान ९१.

भद्रेश्वरदिक्षित व सुवर्णशास्त्री, मुलींचें लग्न म्हणजे फायद्याचा व्यापार समजणाऱ्या कवडीचुंबक कांचनभटाला हाताशीं धरून शारदेला पाऊणशें वर्षांच्या म्हाताऱ्याच्या गळ्यांत बांधण्याचा प्रयत्न करतात. परंतु कोदंडामुळें त्यांचा प्रयत्न फसतो कोल्हटकरांपासून पुढील नाटककारांवर मात्र पाश्चात्य नाटककारांची छाया पडलेली दिसते. तरीहि कोल्हटकरांच्या "वीरतनयांतील" शुंभसेन, दुष्ट पण निर्बल व भेकड आहे. 'हा म्हातारा म्हणजे शुद्ध बैल' असें तो स्वतःच ज्याला म्हणतो त्या प्रकोप राजावर त्याला प्रयोग करावयाचा असल्याने त्याचें कारस्थान थोडें तरी सिद्धीस जातें, पण शेवटीं घसरतेंच. "मूकनायकांतील" केयूर या मूर्ख राजाचें व विकंठ या खुष्मस्कऱ्याचें कारस्थान, प्रतोद केव्हांच उलथून पाडतो, उलट राजा शरच्चंद्राचें दारूचें व्यसन सोडवण्याकरितां त्यांच्या मूर्खपणाची मदत होते. "सहचारिणी"मधील रावजी व नाना हे अस्सल सोनेरी टोळींतले असूनहि नाना हा मूर्ख व भीरु आहे. रावबा वत्सलेचें प्रेम ओढून घेण्याकरितां तिला स्वतःजवळचे चोरीचे दागिने दाखवतो व वसंतरावावर सूड उगवण्याकरितां दागिन्यांबद्दल रंगरावास सांगतो पण शेवटीं वसंत-विश्वासच्या गुप्त कारस्थानाला बळी पडतो. एवंच कोल्हटकरांचे सर्व खलपुरुष केवळ भ्याड व मूर्ख असेच आहेत. नाहीं म्हणायला 'मतिविकारां"तला हरिहरशास्त्री हा बऱ्याच वरच्या दर्जाचा खल आहे. तरी पण त्यांत कमळाकराचें कौटिल्य नाहीं.

खाडिलकरांनीं नाटचलेखनाला सुरुवात केली तेव्हां मराठी रंगभूमीवर शेक्सपिअरचीं करुणगंभीर नाटकें गाजत होतीं. त्याचें फळ म्हणजेच १८९३ मधील त्यांचें "सवाई माधवरावाचा मृत्यू." सवाई माधवराव हा विचारवान् पण विकारवश हॅम्लेट आपल्याला सापडल्याचें त्यांनीं प्रस्तावनेंत लिहिलें आहे.

परन्तु सवाई माधवराव हॅम्लेटइतका विद्वान् व विचारवान् नाहीं म्हणून केशवशास्त्र्याचें कपटकारस्थान उत्कृष्टपणें तडीस जातें. केशवशास्त्री स्वार्थाकरितां माधवरावाच्या नाशाला उद्युक्त झालेला असतो त्याच्यांत शेक्सपियरच्या आयागोचें प्रसंगावधान व भाषणकौशल्य हीं कांकणभर सरसच असल्यानें तो संशयाचें विष पेरण्याची एकहि संधि वाया जाऊं देत नाहीं. अक्षरशः माधवरावाचीं सर्व सूत्रें तो हलवितो. संशयपिशाच्चानें माधवराव वाला इतकें घेरलेलें असतें कीं

त्याला शेवटीं जीव नकोसा होतो. शनवारवाडा जाळून टाकून पापाचा नाश करावा असें त्याला वाटतें. इतक्यांत आपल्या उपकारकर्त्याची–नानाची–तसबीर घेऊन यशोदाबाई येते. तो रागानें ती हिसकावून घेऊन फेकतो व संतापातिरेकानें बेशुद्ध होतो. त्या अवस्थेंतील त्याच्या बोलण्यावरून केशवशास्त्र्याचें कुटिलकार-स्थान उघडकीस येतें न येतें तोंच सवाई माधवराव शेवटीं कारंज्यावर उडी घेतो. केशवशास्त्री हा उत्कृष्ट खलपुरुष आहे. त्याचे सर्व डाव अगदीं सहज व स्वाभाविक रीतीनें पडत गेले म्हणूनच नाटकाचें शोकांत पर्यवसान होतें. अनागस माणसांच्या सुखाची चिता पेटवून त्यावर आपल्या पोटाची खळगी भरण्याकरितां पोळी भाजून घेणाऱ्या व्यक्तींमुळेंच मराठशाहीचा अंत झाला. "भाऊबंदकींत" हेतु हाच परंतु त्यांत नारायणरावाच्या खुनाचें पापकृत्य महत्त्वाच्या व्यक्तींकडून होतें. आनंदीबाई महत्त्वाकांक्षी, पतीवर आत्यंतिक प्रेम करणारी व त्याला पेशवाई मिळण्याची इच्छा असलेली स्त्री 'तिकडच्या अंगावरचीं अधिकाराचीं वस्त्रें माझ्या पोटीं जन्मलेल्या पेशव्याच्या अंगावर झळकलेलीं पाहिल्याशिवाय मला समाधान कसें लाभेल' असें म्हणून 'ध' चा 'मा' करते. राघोबाला पेशवाईची मनापासून आवड खरी परंतु तो पापभीरु व कमकुवत मनाचा असल्यामुळें नारायणाचा खून करण्याला तयार होत नाहीं. 'काका मला वाचवा' अशी नारायणाची करुण किंकाळी ऐकून त्याच्या हृदयाला पाझर फुटणार तोंच "तुम्हांला सर्पाला जिवंत ठेवायचें असेल तर तुमच्या हातांनीं–नाहीं माझ्या हातांनीं-ही कट्यार माझा प्राण ·····"असें म्हणणारी आपली आवडती अर्धांगी आत्म-हत्येला सज्ज झालेली पाहतांच तो तेथून पळ काढतो. प्रत्यक्ष खून झाल्यावर त्या रक्ताचा टिळा पत्नीला लावण्याइतकी त्याच्या मनाची तयारी झाली तरी कमकुवत-पणामुळें त्याला सारखा 'काका' 'काका' हा ध्वनि ऐकूं येतो, पेशवाईचीं वस्त्रें घालून आरशासमोर उभें राहायचें त्याला धाष्टर्यच होत नाहीं कारण त्यांत त्याला स्वतःचा चेहरा न दिसतां पूर्वज दिसतात, त्याची सदसद्विवेकबुद्धि जागृत होऊन तो 'ध' च्या 'मा' चें पाप मोठ्यानें बरळतो, व 'देहान्त प्रायश्चित्ताशिवाय प्रायश्चित्त नाहीं' असें रामशास्त्र्यांनीं म्हणतांच गप्प बसतो. आनंदीबाईच मोठ्या धिटाईनें त्यास बंदोंत टाकण्याची शिक्षा फर्मावते पण तो त्याला फक्त पुण्याबाहेर काढतो. शेवटीं

राघोबाला पेशवाईला मुकावें लागतें व आनंदीबाईला बोटें मोडीत स्वस्थ रहावें लागतें. या दोघांचें मॅक्बेथ व लेडी मॅकबेथशीं सादृश्य आहे. मॅक्बेथला जसें बँकोचें भूत दिसतें तसें राघोबाला नारायणरावाचें भूत दिसतें. राघोबा-आनंदीबाईचें चित्रण अगदीं स्वाभाविक व सहज उतरलें आहे. खाडिलकरांचें तिसरें करुणपर्यवसायी नाटक "कांचनगडची मोहना". यांत पिलाजीराव वजिरीकरितां व हंबीरराव मोहनेकरितां कपटकारस्थान करतात त्यांच्या कारस्थानीपणापेक्षां नायकाच्या उतावळ्या, अदूरदर्शी व विश्वस्त स्वभावांतच करुणपर्यवसानाचें बीज आहे. "कीचकवधाचा" उल्लेख वर एकदां आलाच आहे. एकंदरींत खाडिलकरांचे खलपुरुष रसिकांच्या चांगलेच स्मृतिपटलावर राहण्यासारखे आहेत.

श्री. गडकरी यांच्या नाटकपंचकांपैकीं "राजसंन्यासांत" तुळशी संभाजीच्या विलासी, विकारवश स्वभावाचा फायदा घेऊन सूड घेण्याचा प्रयत्न करते पण नाटक अपुरें असल्यामुळें या खलस्त्रीच्या चित्रणासंबंधीं कांहींच निष्कर्ष काढतां येत नाहीं. "एकच प्याल्यांत" बुद्धिमान् व मानधन सुधाकराचा नैतिक अधःपातच त्याच्या संसाराचे तीन तेरा वाजवण्याला जबाबदार आहे, तेव्हां त्यांत खलपुरुषाला स्थान नाहीं. कमलाकर व घनश्याम यांचा उल्लेख वर एकदां आलाच आहे. कमलाकर हा प्रकृतिदुष्ट खरा, पण त्याचा नीचपणा पराकोटीला पोचल्यामुळें त्याला मानव तरी म्हणावें कीं नाहीं अशी शंका येते. घनश्याम एवढा बुद्धिमान् असूनहि महेश्वरासारख्या मूर्खाला हाताशीं धरतो त्यामुळें फसतो. सुरुवातीला आनंदी व उल्हासी असलेला घनश्याम केवळ लतिकेच्या वायफळ बडबडीनें अपमानित होऊन सर्वांचा नाश करायला प्रवृत्त होतो हें तितकेसें पटत नाहीं. बरें मालतीवरील त्याची सुरवातीला दाखवविलेली आसक्ति जर खरी मानावी तर तिचा नाश करण्याला तिनें त्याला कधींच कारण दिलें नव्हतें. तो नुसता मानवच नव्हता तर दुष्टप्रकृतीहि होता असें खरें धरलें तर शेवटच्या प्रवेशांत धुंडिराजानें दाखवलेल्या निरपेक्ष दयेनें विरघळतो हेंहि अस्वाभाविक वाटतें. वृंदावनाच्या दुष्टपणाला पुरेसें कारणच नाहीं. वसुंधरेच्या वडिलांनीं केलेल्या अपमानाचा तो ओझरताच उल्लेख करतो. वसुंधरेला भ्रष्ट करण्याची इच्छा

असतांना केवळ बुजगावणें म्हणून कालिंदीशीं लग्न करतो. त्यानें केलेल्या भयंकर कृत्यांना पुरेशीं कारणें तो देऊं शकत नाहीं. नुसतें एकाद्यानें कमी दर्जाच्या कुळांतले म्हणणें हें कारण त्याच्या कृष्णकृत्यांचें समर्थन करण्यास पुरेसें ठरूं शकत नाहीं. वसुंधरेला भ्रष्टविण्याकरितां त्यानें जी मानसिक तयारी केली होती म्हणून तो म्हणतो तितकी तयारी झाल्यानंतर वसुंधरेनें दिलेल्या व्याख्यानांनीं तो तिला माता म्हणून नमस्कार करतो, हें परिवर्तन तर अतिशय कृत्रिम वाटतें. एकंदर गडकऱ्यांच्या खलपुरुषांत अस्वाभाविकपणा, प्रमाणशून्यता व बुद्धिहीनता हे दोष दिसून येतात.

श्री. वरेरकर हे प्रचारकी लेखक समजले जातात. त्यांचीं बहुतेक नाटकें सुखान्त व आहेत तेव्हां त्यांत विशेष निर्देश करण्यासारखे खलपुरुष नाहींत. श्री. अत्रे यांचीं बहुतेक नाटकें प्रहसनवजा आहेत. "घराबाहेर" व "उद्यांचा संसार" हीं दोन गंभीर स्वरूपाचीं असलीं तरी त्यांतहि खलपुरुष असा कोणी नाहीं. परिस्थिति व मानवी स्वभावांतील सामान्य दोष हेच त्यांतील करुण प्रसंगांना कारण होत.

तात्पर्य एकंदर जीवनांत अस्सल दुष्ट माणसें फार थोडीं असतात. त्यामुळेंच मराठी नाटकांत तीं क्वचित् आढळतात. मानवी जीवनांत मानवी मनाचे भिन्न मनोविकार, प्रतिकूल परिस्थिति, दैव, हींच बहुधा दुःखाला कारणीभूत होत असतात. मराठी नाटकांत खलपुरुषांच्या कृष्णकारस्थानांपेक्षां याच गोष्टींना प्रमुख स्थान दिलेलें आढळतें. म्हणूनच मराठी नाटकें हीं दिवसेंदिवस वास्तवतेकडे झुकत असल्याचें सप्रमाण सिद्ध होतें.

संदर्भग्रंथ

C. V. Boyer: "*Villain as Hero*"

[६]

शोकात्मिका

लेखक.—ना. वा. गोडबोले.

दिंडी-दरवाजा ओलांडून आंत प्रवेश केल्यावर नाट्यप्रासादाचें सर्वांगीण अवलोकन प्रेक्षक करूं लागला म्हणजे कोठें पुराणपुरुषांच्या तसबिरी टांगलेल्या चित्रशाळा त्याला गतस्फूर्तिदायक इतिहासाची आठवण करून देतील, कोठें रम्यमनोहर पुष्पवाटिका त्याला मर्त्य जगाचा विसर पाडतील तर कोठें नाना प्रसाधनांनीं श्रृंगारलेलीं प्रणयागारें त्याची चित्तवृत्ति उल्हसित करतील. एका दालनाशीं आल्यावर मात्र तेथील शांतगंभीर वातावरण पाहून तो जरा दबकतच प्रवेश करील. तेथील भीतिप्रद सजावट पाहून त्याला माघारें फिरावेसेंही वाटेल; पण कांहींतरी गूढ रहस्य असल्याशिवाय या भव्य प्रासादांत अशा दालनाचें प्रयोजन काय, असा विचार करून तो येथें कांहीं काळ थांबला तर मात्र आपला वेळ कारणी लागला असें त्यास अंतीं वाटल्याशिवाय राहणार नाहीं. सोफोक्लीज, सेनेका, भवभूति, शेक्सपियर, रासिन, गेटे, इब्सेन, स्ट्रिंडबर्ग, गॅल्सवर्दी यांच्या वास्तव्यानें पवित्र झालेलें स्थान तें हेंच. मृत्यूच्या पार्श्वभूमीवर जीवनाच्या अंतिम उद्दिष्टाचा शोध करावयास लावणारी ही एक अनुभवशाळा असून प्रयोगावस्थेंत येथील प्रत्येक वस्तु किंवा दृश्य पाहतांना प्रेक्षक भांबावून जाईल. शोक, सहानुभूति, दयाभयादि अनेक विकारांची गर्दी प्रेक्षकांचे मनांत उसळेल पण अशा प्रकारचे अनुभव घेतल्यानंतर प्रयोगांतीं त्याच्या भावना निवळतील, त्याच्यांत एक प्रकारची समतोल वृत्ति निर्माण होईल, थोड्याशा धक्क्यानें तो

मनाची चलबिचल होऊं देणार नाहीं व सभोंवतालच्या सृष्टीचें मूल्यमापन तो निर्विकारपणें करूं शकेल.*

"आनंदी आनंद गडे इकडे तिकडे चोहिकडे" असें वातावरण सभोंवतीं असावें अशी मानवी मनाची स्वाभाविक ठेवण असतांना शोकात्मिकांना नाट्यवाङ्मयांत मानाचें स्थान मिळावें, 'एको रसः करुणएव' असें भवभूतीनें छातीठोकपणें सांगावें हें सकृद्दर्शनीं चमत्कारिकच वाटतें. कित्येकांना शोकात्मिका स्वभावतःच आवडत नाहींत. रोजच्या जीवनाच्या रडगाण्याला कंटाळून कलेच्या संगीताकडे ते जातात. तेथें हृदय पिळवटून काढणारीं भाषणें ऐकलीं, अंतःकरणाचा ठाव घेणारे प्रसंग पाहिले, म्हणजे एकादी बेसूर तार छेडल्यासारखें त्यांना वाटतें. म्हणूनच 'देवदास' किंवा 'शेजारी'पेक्षां 'झूला', 'कंगन'सारखे चित्रपट साधारण लोकांना जास्त आवडतात. इतकेंच नव्हें तर कांहीं चांगल्या टीकाकारांनींही इब्सेनच्या 'घरकुलाचा' शेवट सुखांत व्हावा अशी सूचना केली होती. कला म्हणजे 'जीवनाचा विसर पाडणारी करमणूक' ही ज्यांची कल्पना त्यांचें मत वरीलप्रमाणें असणें स्वाभाविक असेल पण प्रत्येक कला विशेषतः नाट्यकला ही जीवनाच्या पायावर आधारलेली आहे. नाटक पाहिल्यानें जगाचा विसर पडेल म्हणून लोक नाट्यवाङ्मयास 'जीवनाचाआरसा' म्हणत नाहींत तर सभोंवतालच्या सृष्टीचें खरें प्रतिबिंब मिळावें, आसपासच्या सृष्टीची खरी ओळख व्हावी म्हणून जीवनांतील व्याधिउपाधींना विसरण्यासाठीं नाटक पहावयास जायचें,म्हणजे आपण डोळे मिटल्यास वाघ आपणास खाणार नाहीं, असा विश्वास बाळगण्यासारखें आहे. नाट्यवाङ्मयाचें उद्दिष्ट केवळ करमणूक नव्हतें व नाहीं. ग्रीकलोकांत तर नागरिक बनविणाऱ्या अनेक साधनांपैकीं तें एक समजलें जात असे. साहजिकच

---

*"His servants He, with new acquist
Of true experience from this great event,
With peace and consolation hath dismissed
And calm of mind, all passions spent."

—*Milton* ; "*Samson Agonistes.*"

गंभीर वातावरण असणाऱ्या, जीवनांतील गुंतागुंतीचे प्रश्न उकलून काढणाऱ्या, दैवाची अगाध करणी दाखवून प्रेक्षकास मनन करावयास लावणाऱ्या व शेवटीं समतोल वृत्ति निर्माण करणाऱ्या नाटकांना जास्त मान असल्यास नवल नाहीं.

शोकात्मिकांचें हें ध्येय कसें साध्य होत असे याचा विचार करण्यापूर्वी शोकात्मिकांच्या अन्तर्बाह्य स्वरूपाची ठोकळ कल्पना असणें अवश्य आहे व यासाठीं ग्रीक भरतमुनि ॲरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्राचा आधार घेतलेला बरा. ॲरिस्टॉटलच्या मताप्रमाणें * (हास्यात्मिकांच्या मानानें) शोकात्मिकांचा विषय गहन आणि गंभीर असून (नाटकांतील घटनांमुळें) दयाभयादि विकारांची गर्दी (प्रेक्षकाचे मनांत) उसळल्यावर तो तावून सुलाखून बाहेर पडेल. ॲरिस्टॉटलची भाषा येथें सूचक पण संदिग्ध असल्यानें साहित्यिकांनीं आपापल्या-परीनें या व्याख्येवर बरीच टीकाटिप्पणी केली आहे. या मतमतांच्या गलबल्यांत पडण्याचें आपणांस येथें मुळींच कारण नाहीं; पण चटकन् डोळ्यांत येणारी गोष्ट म्हणजे हा नाट्यप्रकार दुःखान्तच असावा असा मात्र दंडक घातलेला नाहीं. युरिपिडजच्या नाटकाचें परीक्षण करतांना पुढें एके ठिकाणीं ॲरिस्टॉटलनें दुःखान्त ध्वनित केला असला † तरी पुष्कळशा ग्रीक शोकात्मिका गंभीर स्वरूपाच्या असूनही दुःखपर्यवसायी नव्हत्या हे आदि ग्रीक नाटककार एसचिलसच्या 'युमेनिडीज' किंवा 'प्रामिथ्यूजच्या' कथानकांवरून स्पष्टच दिसून येईल. तसेंच एसचिलसच्या 'युमेनिडीज' व भवभूतीच्या 'उत्तररामचरिताच्या' भरतवाक्यांतील

---

*"Tragedy then is an imitation of an action that is serious, complete and of a certain magnitude—through pity and fear effecting the purgation of these emotions."

—*Aristotle*: "*Poetics.*"

†"Though in other respects he (Euripides) manages badly, is in this respects the most tragic of the tragedians that the most of his pieces end unfortunately."

—*Aristotle*: "*Poetics*"

सादृश्य पाहिलें म्हणजे उत्तररामचरितासारख्या नाटकाचा समावेश या नाटचप्रकारांत करण्यास प्रत्यवाय नाहीं हें स्पष्टच आहे ! *

मूलतः ट्रॅजेडी व दुःखान्त हे शब्द समानार्थी नव्हते. नटांच्या विशिष्ट पोशाखांवरून या नाटकांना, वस्तुतः नाटचगीतांना ट्रॅजेडीज (बकऱ्याची कातडी पांघरून गायिलेलीं गाणीं) हें नांव पडलें, पण होलिकोत्सवांत गायिल्या जाणाऱ्या गीतांसारखेंच यांचें स्वरूप असे. पुढें मुसलमानांच्या मर्सिया (कबरस्तानांत मृतदेहापुढें गायिलेलीं गीतें) प्रमाणें मृत पुरुषांच्या समाधीपुढें हीं गीतें गायिलीं जाऊं लागल्यामुळें असो वा धार्मिक पूजाविधींत असला थिल्लरपणा रुचेनासा झाला म्हणून असो या गीतांचा थाट बदलून त्यांना गंभीर स्वरूप येऊं लागलें. अशा या नाटचगीतांत, नायकाचा मृत्यु अंतीं असलेल्या गीतांचें प्रमाण पुढें बरेंच वाढल्यानें ट्रॅजेडीचा 'दुःखान्त' नाटक हा अपरपर्याय ठरला. मराठींत या नाटचप्रकारांना अद्यापही दुःखान्त किंवा शोकपर्यवसायी नाटकें ही संज्ञा दिली जाते.

या कृतींचा विचार करतांना तत्कालीन वैचारिक व सांस्कृतिक पार्श्वभूमिही ध्यानांत ठेवावयास हवी. सुमारें २००० वर्षांपूर्वी या कृति निर्माण झाल्या. बहुजनसमाजांत ईश्वराचे अस्तित्वाबद्दल त्या वेळेस शंका उत्पन्न झालेली नव्हती; किंबहुना ईश्वराधीनच सर्व जगाचे व्यवहार आहेत अशी लोकांची निष्ठा असे. यामुळें, भीतींतून आदर निर्माण होतो या न्यायानें सर्व शक्तिमान् ईश्वराचीं आपण लेकरें आहोंत, परमेश्वरीसत्तेपुढें आपणास मान तुकवावयास पाहिजे असा सूर या गीतांतून निघतो. साधारणतः लोक दैववादी असल्यानें आइडिपस-प्रमाणें वडिलांच्या दोषांचें खापर मुलाच्या माथीं फुटलें तर वडिलांच्या इस्टेटी-प्रमाणेंच पापपुण्याचा वारसदारही मुलगाच समजला जाई व एखाद्या व्यक्तीला वाजवीपेक्षां कडक शिक्षा झाली तर परमेश्वरानें इतरांना जरब बसावी म्हणूनच

---

*"पाप्मभ्यश्च पुनातु वर्धयतु च श्रेयांसि सेयं कथा।
मंगल्या च मनोहराच जगतो मातेव गंगेव च ॥"
"Hail and all hail ! Mighty people be greeted
On the Sons of Athena shine sunshine the clearest."

असा दंड केला या दृष्टीनें लोक अशा घटनांकडे पहात; त्यामुळें लोकांचा जळफळाट क्वचितच होत असे—

'हे प्रभो विभो अगाध किती तव करणी।
मन चिंतुन हो रत चरणीं'॥*

अशीच भावना ग्रीक शोकात्मिका पाहिल्यावर साधारण प्रेक्षकांची होत असे. ग्रीक शोकात्मिकांचें आणखी वैशिष्टच म्हणजे शोकात्मप्रसंग सत् आणि असत् प्रवृत्तींच्या द्वंद्वांतूनच निर्माण होत नसून सोफोक्लीजच्या 'अँटिगॉनी'प्रमाणें सत्प्रवाहाच्या दोन धारांपैकीं एकीचा अवलंब करूनही मनुष्य परिस्थितीच्या भोंवऱ्यांत सांपडत असे. आपल्याकडील याचें उत्कृष्ट उदाहरण म्हणजे लोकापवाद व पत्नीप्रेम यांच्या द्वंद्वांत सांपडलेल्या रामाचें किंवा स्वजनसेवा आणि प्रेम यांच्या द्वंद्वांत सांपडलेल्या 'विद्याहरणा'तील कचाचें. या कृति शोकात्म असूनहि त्यांत कोणत्याही असत् प्रवृत्तीचा विजय नसल्यानें मनास असमाधान वाटत नाहीं किंवा बंडखोरवृत्तीही निर्माण होत नाहीं. साकल्यानें विचार केला तर ग्रीक शोकात्मिकांतून निराशेचा सूर क्वचितच निघतो.

ग्रीक युगानंतर शोकात्मिकांची धार्मिक व दैववादी पार्श्वभूमि अंधुक होत चालली व मध्ययुगांतील 'नीतिनाटकांत' (moralities) सत् आणि असत् यांतील द्वंद्व भडकपणें रंगविलें जाऊं लागलें. अर्थात् या नाटकांत सत्प्रवृत्तीचाच विजय दाखविला जाई ही गोष्ट निराळी. या दोन रंगांच्या संमिश्रणानें निर्माण झालेल्या शेक्सपियरकालीन शोकात्मिकांची छटा निराळीच आहे व त्यांतही परस्परविरोधी शक्तींच्या द्वंद्वाबरोबरच नायकाच्या अन्तर्मनांतील द्वंद्वावर भर देऊन शेक्सपियरनें आपल्या शोकात्मिका जास्तच आकर्षक केल्या आहेत. शेक्सपियरच्या शोकान्त नाटकांतील द्वंद्वांत सत्प्रवृत्ति पुष्कळदां अपयशी ठरे पण असत्प्रवृत्तीचा विजयही होत नसे. शेक्सपियरनें परमेश्वरी न्यायाचें अर्थातच समर्थन केलें नाहीं पण परमेश्वराविरुद्ध त्याची तक्रारहि नाहीं. साधारणपणें

---

*"मूकनायक"

जगांत वाईटाबरोबरच चांगल्याचाही नाश होतो ही शोचनीय गोष्ट त्यानें जगाच्या नजरेस आणली आहे.*

अशा किंचित् अनीतिकारक शिकवणीची प्रतिक्रिया म्हणूनच कीं काय शेक्सपियरनंतरच्या युगांत कांहीं नाटककारांनीं पापपुण्याचा निवाडा करण्याचें कार्य हातीं घेऊन एक नवीन कविसंकेत (Poetic Justice) निर्माण केला. अर्थात् या नाटकांना शोकात्मिका कितपत म्हणावें हा प्रश्नच आहे व याचा विचार आपण पुढें स्वतंत्रपणें करूं. अर्वाचीन युगांत वास्तववादाच्या प्रभावानें शोकात्मिकांचें स्वरूप पालटलें असून शोकात्मिका व सुखान्तिका यांतील विभागरेखा अस्पष्ट होत आहे. आजच्या शोकात्मिकांत शोचनीय प्रसंग कधीं विरोधी ध्येयनिष्ठेमुळें निर्माण होतात† तर कधीं हें द्वंद्व वैयक्तिक आकांक्षा व भावना, विरुद्ध परंपरा व परिस्थिति असें असतें. या नाटकांचा शेवट कधीं रांगणेकरांच्या 'कुलवधू'प्रमाणें सुखान्त तर कधीं 'उद्याच्या संसारा'प्रमाणें दुःखान्त असतो, पण त्यांतही वैशिष्टय हें कीं 'एकच प्याला' पाहिल्यावर डोळ्यांना पाणी येईल तसें दुःख हीं नाटकें पाहिल्यावर मनाला होत नाहीं तर सभोंवतालच्या परिस्थितीवर विचार करीत नाटकगृहांतून मनुष्य बाहेर पडतो.

ऐतिहासिकदृष्ट्या वरील विवरण करण्याचा उद्देश बदलत्या काला-प्रमाणें शोकात्मिकांच्या अन्तर्बाह्य स्वरूपांत कसें परिवर्तन झालें याची जाणीव

---

*"Shakespeare was not attempting to justify the ways of God to Man. He was writing tragedy and tragedy would not be tragedy if it were not a painful mystery. We remain confronted with the inexplicable fact of a world, travailing for perfection, but bringing to birth, together with glorious good, an evil which it is able to overcome only by self-torture and self-waste."

—*Bradley: "Shakespearean Tragedy"*.

†"Loyalties cut each other sometimes !"

—*Galsworthy: 'Loyalties'*.

व्हावी हाच होय. अर्थात् भिन्न स्वरूपांच्या शोकात्मिका पाहिल्यावर मानवी मन.वर होणारी प्रतिक्रिया ही शोकात्मिकेच्या स्वरूपावर अवलंबून राहील हें उघडच आहे. यासंबंधीं जास्त विवेचन करण्यापूर्वी शोकात्मिकांची साधारण व्याप्तिपर्याप्ति ठरविणें सोयीस्कर पडेल.

ॲरिस्टॉटलनें गंभीर स्वरूपाच्या घटनांनीं पूर्ण व दयाभयादि विकार उत्पन्न करणाऱ्या घटनांना शोकात्म हें नांव दिलें तें एकापरीनें युक्तच आहे. पुष्कळदां नाटकांत आपण रोमाञ्चकारी प्रसंग पाहतों, नायकनायिका खलनायकाच्या जाळ्यांत गुरफटलेले दिसतात, आपणांस त्यांचेबद्दल काळजी वाटूं लागते पण अकस्मात् त्यांना मदत मिळते व सर्वत्र आनंदी आनंद वाटतो. अशा कृतींत कांहीं वेळ सच्छील माणसांनीं हालअपेष्टा भोगल्या तरी त्यांना शोकात्मिका हें नांव देतां येणार नाहीं.* उलट ज्या वेळेस ईश्वराच्या अतर्क्य लीलेमुळें (युरिपिडीजचे ऑरिस्टीज), वा मानवी समाजानें निर्माण केलेल्या परंपरेमुळें (घरकूल), सच्छील माणसांतील त्रुटींमुळें (एकच प्याला), वा अशा व्यक्ती परस्परविरोधी ध्येयनिष्ठेंत सांपडल्यामुळें (उत्तररामचरितांतील रामचंद्र), शूर, कर्तव्यनिष्ठ, परंतु उतावळ्या व अदूरदृष्टी व्यक्तीच्या सान्निध्यानें (कांचनगडची मोहना), किंवा 'प्रेमसंन्यासांत' अकारण दुष्ट व्यक्तीच्या कुटिल कारस्थानानें (जयंत-लीलेवर आलेला प्रसंग), शूरवीराच्या राक्षसी महत्त्वाकांक्षेमुळें (मॅकबेथ), किंवा दुष्ट प्रवृत्तीच्या केवळ स्वार्थामुळें (सवाई माधवरावाचा मृत्यू), ज्या वेळेस गंभीर परिस्थिति निर्माण होते, चांगल्या वस्तूंचा विनाकारण नाश होतो (एकच प्यालांतील सिंधू), सद्गुणी माणसांना हालअपेष्टा भोगाव्या लागतात (शेक्सपियरची कार्डेलिया), व अशा घटना पाहून प्रेक्षक भांबावून जातो किंवा किंकर्तव्यमूढ होतो, त्याच वेळेस

*"As the principal design of tragedy is to raise commiseration and terror in the minds of the audience, we shall defeat this great end, if we make virtue and innocence happy and successful."

—*Addison: "The Spectator."*

अशा कृति 'शोकात्मिका' या नांवाला पात्र होतात. सुवर्ण भट्टींत टाकल्यानंतर जसें शुद्ध होऊन बाहेर पडतें तद्वतच अशा कृति पाहिल्यानंतर कांहीं वेळ मनुष्य भयभीत होतो, कांहीं वेळ त्याला पीडितांबद्दल सहानुभूति वाटते क्वचित् तो बंडखोर होऊन ईश्वराविरुद्ध तक्रार करूं लागतो पण अंतीं तो स्थितप्रज्ञ होतो. जीवनांतील दुःखें विसरण्यासाठीं कलेच्या संगीताकडे जायचें तें शोकात्मिकांतील रडगाणीं ऐकण्यासाठींच कां? असा प्रश्न विचारतील त्यांना उत्तर एकच कीं भट्टीतील आगीची झळ सोसूनच सुवर्ण जास्त शुद्ध व चकाकीत होतें. चार धामांपैकीं तीन धामांच्या यात्रा आगगाड्या, मोटरगाड्या इत्यादि सुखसोयींच्या साधनांनीं अनायासें करतां येतील पण बद्रीकेदारच्या यात्रेला पायीं कष्टाचा प्रवासच करावा लागेल, व आत्म्यालाही उच्च बिंदु गांठण्यासाठीं अशा काल्पनिक कां होईना, हालअपेष्टांतून जावयास पाहिजे.

शोकात्मिका पाहून किंवा वाचून मनावर काय प्रतिक्रिया होते या संबंधीं टीकाकारांचे अनेक सिद्धांत आहेत. शोपेनहारप्रमाणें कांहीं लोकांना नको हें जीवन असें वाटूं लागतें तर ल्युकससारख्यांना मानवी बुद्धीनें ईश्वरी करणीला दिलेलें हें प्रत्युत्तर आहे असें दिसतें.* ॲरिस्टॉटलनें काव्यशास्त्रांत 'मन तावून सुलाखून निघालें म्हणजे शोकात्मिकांपासूनही विशिष्ट प्रकारचा आनंद प्राप्त होतो' असें विधान केलें आहे. या विधानाचें स्पष्टीकरणही टीकाकारांनीं अनेक प्रकारें केलें आहे. कांहीं टीकाकारांच्या मतें जीवनांत ज्या गोष्टी पाहून मनुष्य रडेल त्या उत्कृष्ट कलाकृतींत पाहून त्याला आनंद होतो.† तर रूसोच्या ‡मतें दुसऱ्यांचीं दुःखें पाहून मनुष्याला स्वतःबद्दल अभिमान वाटतो व

---

* "Tragedy in fine is man's answer to this universe that crushes him so pitilessly. Destiny scowls upon him; his answer is to sit down and paint her as she stands."

—*Lucas: 'Tragedy'*.

† "What in life doth only grieve us
That in art we gladly see."

Quoted by Dixon 'Tragedy.'

‡ "Littre sur les spectacles."

त्यामुळें त्याला आनंद होतो. या परस्परविरोधी तत्त्वांचें स्पष्टीकरण किंवा परामर्श घेणें या छोट्या प्रबंधांत शक्य नाहीं. शोकात्मिकांच्या व्याप्तिपर्याप्तीचा विचार करतांना दयाभयादि विकारांची गर्दी प्रेक्षकाचे मनांत उसळेल हें आपण पाहिलेंच. कलाकृतींत अनेक भयानक दृश्यें पाहिलीं म्हणजे जीवनांत असे प्रसंग पाहून तो सहसा गांगरत नाहीं व हृदयद्रावक दृश्यें पाहिल्यावर त्या वेळीं जरी त्याला सहानुभूति वाटली तरी प्रत्यक्ष जीवनांत त्याचें मन हळवें राहात नाहीं. शोकात्मिकांतील दृश्यें हीं प्रतिबंधक 'जंतुकल्पा' प्रमाणें (vaccine) असून त्यांत मनाला एक प्रकारची 'विमुक्ति' (immunity) देण्याची किंवा पक्कें करण्याची शक्ति असते व अशा रीतीनें मनुष्य स्थितप्रज्ञ बनतो. ही स्थितप्रज्ञता प्राप्त होणें हाच शोकात्मिकांपासून प्राप्त होणारा आनंद होय. भगवान् श्रीकृष्णांनीं अर्जुनाला स्थितप्रज्ञ कोण याचें उत्तर सांगितल्याप्रमाणें--

"दुःखेष्वनुद्विग्नमनाः सुखेषु विगतस्पृहः।
वीतरागभयक्रोधः स्थितधीर्मुनिरुच्यते ॥"

भगवद्गीता--अ. २, श्लो. ५६

संदर्भग्रंथ

Dixon .. *"Tragedy"*

Lucas .. *"Tragedy"*

Bradley .. *"Shakespearean Tragedy"*

Aristotle .. *"Poetics."*

[७]

सुखान्तिका

लेखक--सी. श्री. काळे.

नाटचकलेचे मूलभूत नियम सर्व नाटकांना समानतेनें लागत असले तरी तंत्रदृष्टचा संविधानक, रसपरिपोष, वातावरण, भाषाशैली, इत्यादिकांना अनुसरून त्यांचें वर्गीकरण करणें आवश्यक असतें. पाश्चात्य वाङमयाशीं आलेल्या संबंधानंतर 'सुखान्त' व 'दुःखान्त' असें वर्गीकरण सामान्यतः केलेलें आढळतें. वस्तुतः केवळ अंतावरून नाटचप्रकार ठरविणें मार्मिकपणाचें नसलें तरी तंत्रदृष्टचा या शब्दांची अर्थवाहकता, इतर प्रतिशब्द निर्माण होऊनही अद्यावत निश्चित आहे; व त्या अनुरोधानें शोकान्तिकेपासून विभिन्नता दर्शविणारा एक नाटचप्रकार या अर्थानेंच शीर्षकाची व्याप्ति विचारांत घ्यावयाची आहे.

पाश्चात्य संस्कृतीच्या वाङमयाच्या परिणामामुळें शोकान्तिका ही मराठी साहित्यांत संक्रामित झाली. तिच्या निश्चित स्वरूपामुळें व तिच्याशीं मूलतः विरोध असल्यामुळें, सुखान्तिकेचें स्वरूपही आपोआप निश्चित झालें. शोकान्त नाटकाचें गंभीर व उदात्त वातावरण हिच्यांत नसतें, किंवा त्यांतील विषयामुळें कारुण्य वा भीति या मनोभावना उद्दीपित होत नाहींत. सुखान्त नाटकाचा व मानवी विनोदबुद्धीचा अत्यंत जिव्हाळ्याचा संबंध आहे. तिची वृत्ति संगतिप्रिय व मनमिळाऊ असून शोकान्तिकेची वृत्ति एकान्तिक आहे. यामुळेंच शोकान्तिकेचें क्षेत्र अत्यंत मर्यादित व नियमित तर सुखान्तिकेचें स्वरूप व्यापक व संग्राहक आहे. शोकान्तिकेच्या संविधानकांत मानवी हृदयाच्या गाढ, व खोल भावांचाच विचार प्रामुख्यानें आढळतो व तिचें अंतःस्वरूप तत्त्वतः स्थिर व अनंतावर अधिष्ठित असतें. सुखान्तिका मात्र

व्यक्ति व्यक्ति व व्यक्ति-परिस्थिति यांच्याच संघर्षांतून प्रायः उत्पन्न होत असल्यानें ती लौकिक व ऐहिक असते.

मानवी विनोदबुद्धि ही हास या स्थायीभावाचेंच परिणत स्वरूप आहे व म्हणून आनंदप्रधान नाटकांची निर्मिति या विनोदबुद्धींतूनच होते; व सुखान्त नाटकांची व्याप्ति ठरवितांना ही महत्त्वाची बाब विचारांत घ्यावी लागते. विनोदाचे प्रकार, नाटकांतील अद्भुतरम्यता, वास्तवता, रचना-कौशल्य, इत्यादींवरून सुखान्त नाटकांचे पुढें पोटविभाग कल्पिले जातात. प्रहसन हा यांतीलच एक विभाग म्हटला जातो; परंतु त्याचें स्वरूप सुखान्त नाटकाहून भिन्न आहे. दोन्हींही विनोदावर अधिष्ठित असलीं तरी प्रहसनांत त्याचें स्वरूप अतिरंजित असतें. कुठल्याही पद्धतीनें प्रेक्षकांचें मनरंजन करावें हेंच एकमेव उद्दिष्ट असल्यानें हास्योत्पत्ति हाच नाटकाचा प्रधान हेतु होऊन बसतो. पात्रें व संविधानकांतील क्रियाप्रतिक्रिया, अस्वाभाविक व निकृष्ट दर्जाच्या भासतात. कथानक अत्यंत असंबद्धतेवर अधिष्ठित असल्यानें संभाषण व परिस्थिति यावरच व्यक्तिदर्शन अवलंबून असतें व कित्येकदां केवळ हास्यजनक प्रसंग निर्माण करण्यासाठीं पात्रांच्या स्वभावदर्शनाचा सहज बळी दिला जातो. व अशा रितीनें केवळ मनरंजनाकरितां हास्यापायीं नाटकाच्या इतर महत्त्वाच्या घटकांकडे दुर्लक्ष होतें.

सुखान्त नाटकांत मात्र केवळ रंजकते व्यतिरिक्त इतरही हेतु असतात. मानवी जीवनांतील सत्यें, जीवनाच्या वैविध्यांतही प्रतीत होणारा एकसूत्रीपणा, उत्कट भावनात्मकता, इत्यादि प्रधान विषयांचा त्यांत अंतर्भाव होत असल्यानें प्रहसन या निकृष्ट हास्योत्पादक प्रकाराहून त्यांचें यथार्थ स्वरूप विभिन्न आहे. केवळ हास्योत्पत्तीपेक्षां अन्य विषयांचा त्यांत समावेश होत असल्यानेंच कल्पनारम्यत्व, आल्हादकत्व, रमणीयता, आनंद, या व अशा कल्पनांचा व भावनांचा त्यांत अंतर्भाव होतो. सुखान्त नाटकांचें क्षेत्र इतकें विस्तृत आहे कीं त्यांत भावना, नीतितत्त्वें, खेळ, खोडसाळपणा, अद्भुतरम्यता, हे विषय असून त्यांचा एकंदर झोक प्रेक्षकांच्या मनोवृत्ति आनंदी व उल्हसित करण्याकडे असतो.

नाटकाचें पर्यवसान शोकान्त करावयाचेंच नाहीं असा नाट्याचार्य भरतमुनींचा स्पष्ट दंडक असल्यानें सर्वच संस्कृत नाटकें प्रायः सुखान्त या सदरांत येतात. याला एकमेव अपवाद म्हणजे भासाचें 'ऊरुभंग'. यामुळें पाश्चात्य वाङ्मयाच्या प्रभावानें शोकान्त नाटकें मराठींत संक्रामित होईपर्यंत सुखान्त नाटकांना वैशिष्ट्य असें नव्हतें.

नाटकाचें परिणत स्वरूप 'नृत्त' प्रकारापासून उत्क्रान्त होत होत निर्माण झालें असें अलिकडे सर्वमान्य झालेलें आहे. यापैकींच 'प्रहसन' व 'भाण' हे दोन मूळ रूपकप्रकार असून सुखान्त नाटकांचीं वैशिष्ट्यें व मूलभूत गुण त्यांत अंकुरित झालेलीं दिसून येतात. याच अंकुरांवर संस्कृत पूर्ववाङ्मयाचें आणि पाश्चात्य साहित्याचें संमिश्र जलसिंचन झाल्यानें वर्तमान सुखान्त नाट्यवृक्षाचा एवढा विस्तार दिसून येत आहे. प्रहसनांत सहा प्रकारच्या हास्याचा उपयोग केला जात असून संभाषणें विनोदप्रधान असतात. कथानक दंभात्मक असून त्याच्या स्फोटांत प्रहसनाचें पर्यवसान होत असतें. हास्याबरोबरच शृंगाराचाही उपयोग केला जातो. 'भाणा'मध्यें विट या विनोदी पात्राला प्राधान्य असून त्याच्या भाषणावरच सर्व संविधानक अवलंबून असतें; व तें बव्हंशीं काल्पनिक असून त्याचें शृंगारात्मक वर्णन करण्यांत विटाचें कौशल्य असतें. शृंगार हा रसांचा राजा मानतात, व त्या अनुसार संस्कृत नाट्यपरंपरेंत-भास, कालिदास, शूद्रकप्रभृतींच्या कलाकृतींत त्यालाच अग्रपूजेचा मान सर्वत्र मिळालेला आहे. कालिदासानें त्यास कल्पनारम्यतेची जोड देऊन वन्य पार्श्वभूमीवर अद्भुतरम्य नाटकांची नव्यानें उभारणी केली. 'शाकुन्तल', 'विक्रमोर्वशीय', 'मालविकाग्निमित्र', या त्याच्या नाट्यकृतींवरून मानवी मनोविशेष असलेलीं पात्रें व वन्य पार्श्वभूमि यांचा त्यानें किती सुंदर समन्वय घडवून आणिला हें स्पष्ट होतें. कालिदासाच्या व समकालीन नाटककारांच्या नाटकांतून मानवी मनोवृत्तींचें चित्रण असलें तरी त्यांत क्वचित्स्थलीं अतिनैसर्गिकाचा अवलंब केलेला दिसतो. बुद्धिप्राधान्यावर अधिष्ठित असलेल्या आजच्या वास्तववादी रंगभूमीला अतिनैसर्गिकाचा असला उपयोग रुचणार नाहीं. पाश्चात्य वाङ्मयांत शेक्सपिअरनेंसुद्धां अतिनैसर्गिकाचा अवलंब केलेला आढळतो. इतकेंच नव्हे तर

कल्पनारम्य नाटकांचीं संस्कृत व इंग्रजींतील अंगोपांगें बव्हंशीं जुळतात. कल्पनारम्य नाटकांबद्दलच्या कालिदासाच्या कल्पना व शेक्सपिअरची Comedy of Romance ची कल्पना परस्परांहून फारशा विभिन्न नाहींत. पार्श्वभूमीचें दृष्टीनें 'Mid Summer Night's Dream' व संविधानक, रस, या दृष्टीनें 'As You Like It' व शाकुन्तल यांची तुलना मनोरंजक होईल. उच्च कला व तिचे निर्माते यांच्यांत परिस्थित्यनुरूप वैषम्य असलें तरी तत्त्वतः त्यांच्यांत साम्य असतें याचें हें एक उत्तम उदाहरण होईल.

मराठी नाट्यकलेचा उदय झाल्यावेळीं पौराणिक कथांचा व संस्कृत कल्पनारम्य नाटकांचा तिच्यावर बराच परिणाम झाला. पुराणांतून कथानकांची निवड करणें सुलभ होतें व विविधरसपरिपूर्ण, अद्‌भुतरम्य व उत्कट प्रसंग पूर्वकालीन साहित्यांत आढळून आल्यानें त्यांतील कथानकांवर आधारलेलीं नाटकें प्रथम लिहिलीं गेलीं. शृंगाररसाला प्राधान्य देणारीं शाकुन्तल, सौभद्र, विक्रमोर्वशीय, मृच्छकटिक, इत्यादि नाटकें, कल्पनारम्य नाटकाच्या संस्कृत वाङ्मयांतील कल्पना मराठी नाट्यवाङ्मयांत तशाच उमटल्या हें दाखवितात.

यालाच समांतर असा एक दुसरा प्रवाह याच वेळीं सुरू झाला. जुन्या संस्कृत नाटकांबरोबरच इंग्रजी नाटकांचीं रूपान्तरें मराठींत सुरू झालीं. शेक्स-पिअरच्या नाटकांचीं रूपान्तरें केवळ लेखनांतच नव्हे तर प्रयोगांतही अवतीर्ण झालीं. हे दोन्ही प्रवाह मराठी सुखान्त नाटकांत एकत्रित झाले आहेत, व त्यांच्या परिणामामुळें नाट्यतंत्रास एक प्रकारचें संमिश्र स्वरूप आलें आहे.

ग्रीक कॉमेडीचा उगम शास्त्रोक्त अनुष्ठानिकांतून झाला असून अरिस्टोफेन्स याला तिचा जनक मानितात. त्याच्या सुखान्तिकेंत हास्यरसाला प्राधान्य दिलेलें आढळतें. परंतु हास्याबरोबर उपहासाचाही अंतर्भाव केला गेल्यामुळें त्यांना प्रहसनात्मक रूप आलें होतें. सुखान्तिकेच्या या संमिश्र स्वरूपाला अरिस्टॉटलनें कटाक्षानें निकृष्ट ठरविण्याचा उपक्रम केला. अशा संमिश्र स्वरूपाचें मराठींतील आधुनिक नाटक 'वंदेभारतम्' हें होय. विडंबनाच्या दशेस पोहोंचणारा उपहास व प्रेक्षकांना खदखदा हसविणारा विनोद हाच यांतील प्रधान विषय आहे. कथानक जवळ जवळ नाहींच. स्वभावचित्रें व्यंगचित्रात्मक

व वैगुण्यांचें व दोषांचें विपर्यस्त आणि अतिरंजित स्वरूप, अशी या नाटकांची स्थिति आहे. हास्यात्मिकांचा हा प्रकार युरोपांत पुष्कळ बरीच वर्षे तग धरून होता. इटलींत अद्भुतरम्यतेची जी लाट चौदाव्या शतकांत उसळली त्याच्या परिणामामुळें युरोपीय सुखान्त नाटकांना एक नूतन आदर्श मिळाला; आणि हास्यरसाबरोबर कल्पनारम्यतेचाही आविष्कार नाट्यवाङमयांत होऊं लागला. या कालावधीनंतर संविधानकास ठळकपणा आला, स्वभावपरिपोषास अधिक निश्चित असें स्वरूप आलें व अद्भुत व वन्य पार्श्वभूमीवर नाट्याची उभारणी केली गेल्यामुळें सुखान्तिक नाटकास अद्भुतरम्य स्वरूप आलें. 'As You Like It', 'Tempest', 'Mid Summer Night's Dream' ॲरिओस्टोचे 'ऑरलॅन्डो' इत्यादि नाटकें या कालावधींतील प्रतीकें म्हणून उदाहरणादाखल देतां येतील. शेक्सपियरच्या सुखान्तिकेंत शृंगाररसाला प्राधान्य दिलेलें आढळतें. वन्य पार्श्वभूमीवर अधिष्ठित असलेल्या अद्भुतरम्य वातावरणांतून मानवी मनोविशेष दाखविणारी व विनोदप्रियतेला आदर्शभूत होणारीं अशीं स्वतंत्र व नवीन पात्रें निर्माण करून अभिजात सुखान्तिक नाटकांची स्थिर पायावर उभारणी झाली, व शेवटीं शेवटीं ब्युमॉंट आणि फ्लेचर यांच्या प्रभावानें कथानकाची वीणही आकर्षक होत गेली. सुखान्त नाटकांचा प्रवाह संथपणें चालला असतांना वास्तववादाच्या नव्या लाटेनें पडल्यामुळें त्याला निराळेंच वळण मिळालें. कल्पनारम्यतेची जागा सत्यान्वेषणानें घेतली, भावनेपेक्षां बुद्धिनिष्ठ विचारांना महत्त्व मिळालें व समाजाचें यथातथ्य चित्रण करण्याकडे नाटककारांची प्रवृत्ति झपाट्यानें झुकली. नाट्यतंत्रांतही आमूलाग्र बदल होऊन यथातथ्य दर्शनावर विशेष भर देण्यांत आली. हा वास्तववादाचा परिणाम होय. या नवीन नाट्यप्रवाहाचे प्रणेते मोलियर, इब्सेन, शॉ, इत्यादि मंडळी होत. नित्य जीवनांतील थोड्या पण महत्त्वपूर्ण अशा घटनांवरच त्यांचें संविधानक आधारलेलें असतें. कथानक, भाषा-शैली, प्रसंग, इत्यादींतून खेळकरवृत्तीचें व विनोदाचें सूत्र सूक्ष्मतेनें खेळविलेलें असतें.

इंग्रजी सुखान्तिक नाटकांचें निरीक्षण केलें असतां त्यांत प्रामुख्यानें दोन प्रवाह दिसून येतात. एक वास्तववादाकडे व उपरोधाकडे झुकतो तर दुसरा

भावनात्मकता, कल्पनाविलास, काव्यात्मता, इकडे वळतो. वस्तुतः दोन्ही प्रवाह कित्येक नाटकांत संमिश्र होत असले तरी समाजांतील अवस्थेंत उद्दिष्ट बदल घडवून आणावयाचे दोन्ही प्रवृत्तींचे मार्ग मात्र भिन्न आहेत. पहिली प्रवृत्ति समाजांतील वैगुण्यांचा उपहास करून समाज पुनीत करण्याकडे वळली. बेन जॉन्सननें त्या वैगुण्यांचें वास्तवताप्रधान भूमिकेनें खंडन केलें तर कॉन्ग्रीव्हने सुशिक्षित समाजांतील चालीरीति दोषदिग्दर्शनाचे हेतूनें पुढें आणून सद्विचारानें जगाकडे कसें पहावें याची शिकवण दिली. शॉनें तर वैचारिक वळण लावण्याचे हेतूनें समाजांतील मूळ अधिष्ठान असलेल्या तत्त्वांचाच उपहास केला.

सुखान्तिकांचें स्वरूप अशा प्रकारें भिन्न होत गेलें तरी खेळकर वृत्तीनें जागाकडे पाहणे हें सुखान्तिकेचें ध्येय मात्र अचल राहिलें व त्या दृष्टीनेंच वातावरण निर्मिति किंवा स्वभावदर्शनावर लेखकांनीं लक्ष पुरविलेलें दिसतें.

सुखान्तिकेंतील पात्रें समाजांतील एका विशिष्ट वर्गाचें अथवा दोषाचें प्रतीक म्हणून निवडलीं जातात. पात्रांच्या स्वभावांतील वैचित्र्य अथवा वैशिष्टच, व्यंग अथवा वैगुण्य, सार्वत्रिक व स्थिर स्वरूपाचें असेल असेंच प्रायः निवडून उपहासगर्भ टीका केली जाते. व्यक्तिनिर्विशिष्टता पात्रांच्या या विशेषांत नसेल तर नाटकाला विडंबनात्मक स्वरूप येईल. अत्रे यांचीं 'साष्टांग नमस्कार', 'मी उभा आहे', हीं नाटकें उदाहरणादाखल दर्शवितां येतील. पात्रांच्या वैविध्यांत, समाजांतील वैशिष्टचांची भावात्मक मूर्त स्वरूपें, असा सर्वसामान्य ठसा रसिकांच्या मनावर स्पष्टपणें उमटतो सुखान्तिकांत उपकथानकांची निवड ही त्यांचा पार्श्वभूमीसारखा उपयोग करण्यासाठीं असते व त्यामुळें मूळ कथानक व प्रधान रस यांच्या परिपोषास अत्यंत साहाय्य होतें. परंतु यांतील खरी मार्मिकता ही कथानक व उपकथानक यांच्या सप्रमाण संमिश्रणावर असते. नाटचकलेची व विशेषतः सुखान्तिकेची सर्व भिस्त भाषाशैलीवर असते. तिच्यांत रंजकता आवश्यक असून कोटि, विनोद, इत्यादिकांच्या साहाय्यानें प्रधान रसाचा परिपोष होऊन प्रेक्षकांच्या मनाला आल्हाद देईल अशी ती असावी लागते. नाटकांतील महत्त्वाच्या विषयाचा आनंदप्रधान संस्कार तिच्याच साहाय्यानें प्रेक्षकांना व्हावयाचा असतो.

सुखान्तिकेच्या मनोवृत्तीचा विचार केल्यास त्यांत चार प्रधान प्रकार संभवतात. (१) शोकात्मक व सुखात्मक विभागांना समप्राधान्य, (२) नाटक हास्यप्रधान असून शोकास अप्राधान्य, (३) शोकास प्राधान्य असून उपकथानक म्हणून विनोदाची योजना व (४) अखेरपर्यंत शोकात्म वातावरण असून अखेरींस एकदम सुखकारक अन्त. याबद्दल समन्वयानें असें म्हणतां येईल कीं केवळ अन्त शोकात्मक झाला म्हणून ज्याप्रमाणें नाटक शोकान्त ठरत नाहीं, माणेंच केवळ अन्तिम घटनेवर सुखान्तिकेचें प्रधान लक्षण अवलंबून नाहीं. केवळ आनंदकारक पर्यवसान झालें म्हणून कुठल्याही नाटचप्रकारास सुखान्त ठरविणें असमंजसपणाचें होईल. आनंदप्रधान मनोवृत्ति तिला परिपोषक अशा घटना, संवाद, संविधानकें, इत्यादींवर अवलंबून असते; व तिचें स्वरूप नाटकामुळें प्रेक्षकांच्या मनांवर होणाऱ्या एकंदर परिणामावरून ठरत असतें. सुखान्त पर्यवसान हें प्रायः युक्त ठरेल; परंतु तेवढें एकच विभिन्नतादर्शक वैशिष्टय, असें मात्र म्हणतां येणार नाहीं.

सुखान्तिकेचें एक शुद्ध स्वरूप कल्पिलें जातें. यांतील विनोद बव्हंशीं प्रेक्षकांच्या अजाणतेपणावर अधिष्ठित असतो. प्रेक्षकांच्या मनांत विनोदविषयाबद्दल यथार्थ ज्ञान झालें कीं, विनोदाची हानि होऊन ती जागा सहानुभूतीनें घेतली जाते. आजच्या कालांत बुद्धिप्रामाण्य असल्यानें शुद्ध सुखान्तिका अल्प प्रमाणांतच आढळतात. बुद्धिप्रामाण्यांतूनच मानवी नीतितत्त्वांचा ध्वनि नाटचवाङ्मयांतही उमटला गेला. म्हणजे अलीकडचीं प्रश्नात्मक नाटकें निर्माण होतात. उपरोधाला शुद्ध सुखान्तिकेंत स्थान नाहीं. केवळ सुसंस्कृत व आदर्शवत् मनोविनोदन हेंच तिचें प्रधान उद्दिष्ट असतें. व प्रेक्षकांच्या अशा वृत्तीला अनुकूल व परिपोषक अशी तिची ठेवण असते. तथापि सामाजिक व्यंगें व वैगुण्यें यांचा खरपूस समाचार घ्यावयाच्या हेतूनें प्रेरित झाल्यामुळें उपरोधाचा अप्रमाण उपयोग करण्याचा मोह नाटककारास साहजिकच होतो. परंतु या मोहाचा प्रतिकार करून सहृदयांना आल्हाद देणें हें प्रधान उद्दिष्ट असल्यानें असल्या विसंवादी गोष्टींचा कटाक्षानें त्याग करून उच्च व अभिजात आनंदनिर्मितीला अनुकूल अशा रसपरिपोषाकडे नाटककारानें विशेष लक्ष पुरविलें पाहिजे.

वैचित्र्यपूर्ण व त्रिगुणात्मक अशा मानवी सृष्टीकडे पाहण्याच्या दोन दृष्टि आहेत—एक विनोदप्रधान व बुद्धिनिष्ठ तर दुसरी कल्पनाविलासी व काव्यमय. मराठींत कल्पनारम्य नाटकांत 'जयपाळ' व सामाजिक नाटकांत 'मनोरमा' यांना अग्रपूजेचा मान मिळाला तरी स्वतंत्र आनंदप्रधान नाटकास 'संगीत सौभद्रानें'च सुरुवात झाली. सौभद्राच्या लोकप्रियतेबद्दल प्रश्नच नाहीं. चमत्कृति उत्पन्न करणारें व आकर्षक असें संविधानकाचें स्वरूप, आनंदनिर्मितीला साहाय्य देणारी संगीताची जोड, यामुळें या नाटकास रम्य सुखान्तिका म्हणून आदर्शवत् मानितात. प्रणयप्रधान व खेळकर कथानक असून नाटक सुखान्त असावें या दण्डकाचें सहज पालन होत असल्यानें या आनंदप्रधान नाटकाची तज्जन्य परंपरा यशस्वी व अखंडित आहे. 'मूकनायक', 'मानापमान', 'भावबंधन', 'विचित्र लीला' हीं नाटकें याच परंपरेंतलीं. प्रणयरसात्मक प्रमुख ध्वनीला सुसंवादी अशा कल्पनारम्यतेची जोड दिल्यामुळें या नाटकांचें अंतर्बाह्य स्वरूप आनंद-प्रधान आहे.

उत्कृष्ट आनंदप्रधान नाटकांत गंभीर व खेळकर मनोवृत्तींचें योग्य प्रमाणांत मिश्रण असतें. यांतील गंभीर भाग वगळून खेळकर मनोवृत्तीला योग्य तो वाव दिला कीं नाटक हास्यप्रधान होतें. परंतु खेळकर वृत्तीस अप्रमाण अवसर दिला गेला कीं उपहास, व्याजोक्तिपूर्ण टीका, विडंबन, इकडे एकंदर कल झुका-वयाचा फार संभव असतो. प्रहसनें, फार्स, हीं याच कोटींतलीं. यांना लोकप्रियता मात्र फार झपाट्यानें मिळते हें परकीयानुकरणाचा उपहास करणाऱ्या 'मोर एलएल. बी.–प्रहसन', 'अभिनव-तरुणीविद्या', इत्यादींवरून प्रतीत होतें. परंतु नाट्यकलेचे दृष्टीनें चिरंतन गुणांच्या अभावीं हीं अल्पजीवि ठरतात. हास्य-प्रधान नाटकांत, "सहचारिणि, वेड्यांचा बाजार, खडाष्टक, म्युनिसिपालिटी, विनोद, श्रीमुखांत, साष्टांग नमस्कार, भ्रमाचा भोपळा" इत्यादींची प्रामुख्यानें गणना केली जाते. संविधानक, भाषाशैली, प्रसंग व पात्रें, यांतून खेळकरपणाचें सूत्र यशस्वीपणें गोंवणें अत्यंत कौशल्याचें काम आहे. या दृष्टीनें 'संशयकल्लोळा'-सारखें अन्य सरस नाटक आढळत नाहीं.

आनंदप्रधान नाटकांत विलक्षण प्रसंग, खलपुरुष, यांचाही समावेश करून कल्पनारम्यतेबरोबर कृत्रिम आकर्षकता उत्पन्न करण्याचा मोह नाटककारांना मनस्वी झालेला दिसतो. 'गुप्तमंजूष', 'पुण्यप्रभाव', 'स्वयंसेवक', इत्यादि नाटकें या पद्धतीची असून अद्‍भुत घटना, चमत्कृतिपूर्ण भडक प्रसंग व योगायोग, यांवर यांची चित्तवेधकता अवलंबून असते. कृति व पात्रें यांचा योग्य समन्वय न झाल्यानें संकटांना एक प्रकारचें भडक स्वरूप येऊन त्यांचें निवारण अनपेक्षितपणें केल्यानें अशीं नाटकें तत्त्वतः कृत्रिम भासतात.

नीतिअनीतीच्या कल्पना सामाजिक प्रथेंतून निर्माण होतात व त्यांतील वैगुण्यांतून हास्योत्पत्ति होत असल्यानें समाजाच्या स्थैर्याला व बुद्धीला ती पोषक असते. नाटकांतल्या विनोदाचा उपयोग सामाजिक सुधारणा करण्याकडे प्रथमतः 'शारदा' या नाटकानें केला. तत्पूर्वीचीं सामाजिक प्रहसनें अल्पायुषी ठरलीं परंतु 'शारदेनें' चिरंतन लोकप्रियता संपादन केली, व समाजांतील दोषांचें स्पष्ट दिग्दर्शन करून त्यांत इष्ट तो बदल घडवून आणण्यास प्रवर्तन केलें. याच प्रवृत्तीला शेक्सपिअर-मोलियर यांच्या अनुकरणानें इष्ट तें वळण देऊन कोल्हटकरांनीं कल्पनारम्य नाटकांना निश्चित स्वरूप आणिलें. परंतु त्यांनीं कल्पनारम्यतेबरोबर गंभीर संविधानकालाही एकत्र आणण्याचा प्रयत्न केला. या स्वरूपाच्या नाटकांतील कृत्रिमतेच्या दोषाचें निवारण करतां आल्यास गंभीर नाटकांची निर्मिति होऊं शकते. 'मतिविकार' अथवा 'संन्याशाचा संसार' हीं या प्रकारचीं नाटकें होत.

सुखान्तिक नाट्यप्रकारांविषयीं येथवर सामान्य विवेचन झालें. प्रख्यात् नाटककार इब्सेन याच्या अनुसरणामुळें नवीन नाट्यतंत्र मराठी नाट्यकलेंत अवतीर्ण झालें आहे. मोलियरच्या अनुकरणानें 'हाच मुलाचा बाप', 'सत्तेचे गुलाम', अशीं विनोदप्रधान व वास्तवरचनात्मक सामाजिक नाटकें या पूर्वीच निर्माण होऊं लागलीं होतीं. पूर्वीची काव्यात्मकता जाऊन विनोदाच्या सूक्ष्म-दर्शकयंत्रांतून समाजांतील झगड्यांचें व मानवी मनोव्यापाराचें निरीक्षण करण्याची प्रवृत्ति बळावली असून नाट्यकलेंत 'मन्वंतर' घडवून आणण्याचा मान 'आंधळ्याची शाळा', 'लपंडाव', 'तक्षशिला'कर्ते श्री. वर्तक यांना मिळाला आहे.

वनोदप्रधानवृत्तींत अतिरंजकतेचा दोष असला तरी वास्तवतेच्या व यथातथ्य-निदर्शनाच्या पायावर आधारलेल्या आजच्या नूतन नाट्यतंत्रास कालानुसार अत्यंत महत्त्व मिळालें आहे. माधवराव जोशांच्या नाटकांतून निघालेला विनोदप्रवाह अत्रे यांच्या नाटकांत जरी विस्तृत झाला असला तरी विडंबनाकडे त्यांची प्रवृत्ति अप्रमाण वळल्यामुळें उपरिर्निर्दिष्ट वास्तवताप्रधान व उच्च नाट्यसरितेशीं तो समांतरच राहिला. त्याला योग्य तें वळण मिळून हें न्ही प्रवाह एकरूप होते तर?

संदर्भग्रंथ

A. Nicoll .. *Theory of Drama.*

Steuart .. *The Development of Dramatic Art.*

Thorndyke.. *English Comedy.*

*

[८]

प्रश्नात्मक नाटकें

लेखक--अ. म. जोशी.

मनुष्यमात्राचें अद्‌भुताचें स्वाभाविक आकर्षण त्याच्या प्राथमिक अवस्थेमध्यें जास्त असून त्याच्या मनाच्या विकासाबरोबर तें कमी होत जातें व त्याची दृष्टि वास्तवाकडे वळते. या प्रक्रियेचें वर्णन करतांना ब्रॅन्डर मॅथ्यूज या इंग्रज टीकाकारानें म्हटलें आहे कीं आधीं मनुष्याला अशक्य गोष्टींबद्दल आकर्षण वाटतें, अशक्याकडून तो शक्याकडे वळतो, शक्याकडून संभाव्याकडे वळतो, आणि शेवटीं त्याची दृष्टि वास्तवोन्मुख होते. हा सिद्धांत जसा व्यक्तिजीवनाला लागूं पडतो तसा समुच्चयानें अखिल मानवजातीलाहि लागूं पडतो. बालपणीं भुता-खेतांच्या, राक्षसांच्या गोष्टी उत्सुकतेनें वाचणारा मुलगा पुढें 'अरबी भाषेंतील सुरस व चमत्कारिक गोष्टीं'कडे वळतो, कालान्तरानें नायिकेची भयंकर संकटांतून सुटका करण्याऱ्या नायकाच्या रोमहर्षजनक कथांकडे आकर्षिला जातो, आणि अखेरीस त्याचें समाधान न झाल्यामुळें 'आजकालच्या गोष्टीं'कडे आपली दृष्टि वळवितो. कोणत्याहि राष्ट्राच्या वाङ्मयाच्या इतिहासांत असें आढळून येतें कीं त्या त्या राष्ट्राची वाङ्मयगंगा अद्‌भुतरम्य व अतिमानव कोटींतील महा-काव्यांच्या गंगोत्रींतून निघून मानवी, परंतु संभाव्यतेला किंचित् धक्का देणाऱ्या, कथांच्या विविध प्रांतांतून मार्ग काढीत अखेरीस समाजाच्या निरनिराळ्या अंगांचें निष्ठुर विश्लेषण करणाऱ्या वास्तवकथांच्या सागरास येऊन मिळते.

इंग्रजी अमदानी सुरूं झाल्यावर महाराष्ट्रवाङ्मयांत जें नवीन युग सुरूं झालें त्या युगांतहि हाच क्रम दृष्टीस पडतो. कथा, कादंबरी, काव्य यांसारख्या ललित वाङ्मयप्रकारांत आपणास हीच गोष्ट प्रत्ययास येते पण येथें आपणास

नाट्यवाङमयापुरताच विचार करावयाचा आहे व तोहि त्याच्या विकसित समाजोन्मुख अवस्थेपुरताच; किंबहुना त्यापेक्षांहि प्रस्तुत निबंधाचें स्वरूप अधिक मर्यादित आहे. वाङमयनिर्मात्याची दृष्टि समाजाकडे वळन त्याच्या वाङमय-कृतीला समाजस्थितीची बैठक प्राप्त झाली व तींत बदलत्या समाजस्थितीचें प्रतिबिंब पडूं लागलें म्हणजे वाङमय समाजोन्मुख झालें असें म्हणतां येतें. समाजाच्या विकसित अवस्थेमध्यें वाङमयाला हें स्वरूप प्राप्त होणें क्रमप्राप्त आहे हें मागें सांगितलेंच. त्यांतहि समाजस्थितीचें वाङमयांत आपाततः प्रतिबिंब पडणें निराळें, आणि समाजांतील एखादा जिव्हाळ्याचा प्रश्न वाङमयाच्या-द्वारें वाचकांपुढें मांडण्याचा हेतुपुरःसर प्रयत्न करणें हें निराळें. पहिल्या प्रकारची वाङमयकृति निर्हेतुक कलाविलासासाठीं निर्माण करण्यांत आली असून तींत तत्कालीन समाजस्थितीचें प्रतिबिंब सहज पडलेलें असेल, तर दुसऱ्या कृतीची निर्मिति विशिष्ट प्रश्नाचा विचार करण्यासाठीं असून तिचा हेतु कलाविलासापेक्षां मतप्रचाराचा असेल. मराठी नाट्यवाङमयाच्या समाजोन्मुख अवस्थेंतील या दुसऱ्या प्रकारच्या नाट्यकृतींचा येथें विचार करावयाचा आहे.

विष्णुदास भावे यांच्या 'सीतास्वयंवर' या पहिल्या 'खेळा'पासून पौराणिक नाटकें, 'बुकिश' नाटकें वगैरे टप्पे घेत घेत देवलांच्या 'शारदे'सारखा वस्तुस्थिति-निदर्शक नाटकापर्यंत पोंचण्यास मराठी नाट्यवाङमयाला उणींपुरीं पन्नास वर्षें लागलीं. आज तागायत मराठी नाट्यवाङमयाचा इतिहास पहावयाचा झाल्यास ढोकळमानानें पन्नास वर्षांचे दोन विभाग पाडतां येतात. राक्षसपाटर्यांची 'अललडुर्र' गर्जना, गणपति-सरस्वतीचें वरदान, सर्व पात्रांच्या वतीनें एकटाच गाणीं म्हण-णारा सूत्रधार, या दृष्यांत आनंद मानणारा प्रेक्षकवर्ग किर्लोस्करांच्या 'शाकुंतल-सौभद्रां'त सूत्रधाराची गायकी मिरासदारी हिसकावून घेणाऱ्या व गायनाची लोकशाही रंगभूमीवर स्थापन करणाऱ्या गायकनटांचें कौतुक करण्यांत अधिक आनंद मानूं लागला. आमच्या रंगभूमीला व्यवस्थित स्वरूप असें अण्णांनींच दिलें परंतु कालमानानुसार अण्णांनीं पौराणिक विषयांवरच आपलीं नाटकें लिहीलीं.

या सुमारास मराठी रंगभूमीवर दुसरा एक नाट्यप्रकार रूढ होत होता. पौराणिक नाटकांच्या जोडीला रुचिपालट म्हणन लहान लहान प्रहसनें किंवा

'फार्स' करण्यांत येत असत. यांचें स्वरूप इंग्रजी नाटकांतील Interlude सारखें असे. (हीं प्रहसनें बहुतांशीं सामाजिक विषयांवर लिहिलेलीं असत). आमच्या सामाजिक नाटकांचे हे पूर्वज होत. मराठी वाङ्मयाला खरीखुरी समाजोन्मुख अवस्था यानंतर बऱ्याच वर्षांनीं प्राप्त झाली असली तरी त्या अवस्थेची अंधुक सुरुवात या सुमारास झाली असें म्हणतां येईल. या नवीन उपक्रमाचें मूळ तत्कालीन समाजस्थितींत सांपडतें. अव्वल इंग्रजींत महाराष्ट्रांत पुढारीपण लाभलेली मंडळी आपल्या गौरवर्ण प्रभूंच्या प्रत्येक गोष्टीचें अनुकरण करण्यांत अभिमान बाळगणारी होती. इंग्रजांचा व्यवस्थितपणा व टापटीप, त्यांचा पोषाख, त्यांचें उठणेंबसणें, बोलणेंचालणें सर्वच कांहीं आकर्षक! १८५८ सालीं विश्वविद्यालयाची स्थापना होऊन 'वाघिणीचें दूध' आकण्ठ प्यालेल्या सुशिक्षित लोकांची संख्या दिवसेंदिवस वाढूं लागली. त्यांच्या वाढत्या संख्ये-बरोबर नवीन चालीरीतींनीं, नवीन नीतिमूल्यांनीं निबद्ध असा नवीन जीवनक्रम सुरूं झाला. क्वचित् स्त्रियाहि स्वयंपाकघराचा उंबरठा ओलांडून पतिसमवेत घराबाहेर पडतांना दिसूं लागल्या. १८६९ सालीं तर मुंबईंत पहिला पुनर्विवाह सुधारकमंडळाकडून उघडपणें साजरा करण्यांत आला. या प्रकाराची पहिली स्वाभाविक प्रतिक्रिया म्हणजे अल्पसंख्यांक सुधारकमंडळींवर पुराणमताभिमानी लोकांनीं केलेले हल्ले. या हल्ल्यांचें स्वरूप सामाजिक बहिष्काराच्या रूपानें, शिव्यागाळीच्या रूपानें किंवा क्वचित् प्रसंगीं दंडप्रहाराच्या रानटी स्वरूपांतहि व्यक्त होत असे. पुराणमताभिमान्यांच्या पक्षांत जे थोडे सुशिक्षित लोक होते व ज्यांना लेखनकला अवगत होती त्यांनीं सुधारकांची टवाळी करण्याकरितां लेखणीची कांस धरली. त्यांच्या लेखणीचे फटकारे वाङ्मयगुणांच्या बाबतींत अत्यंत निकृष्ट परंतु परिणामकारक नाट्यगुणांनीं युक्त अशा उपरिनिर्दिष्ट प्रहसनांच्या रूपानें सुधारकपक्षाच्या अंगावर बसूं लागले. रघुनाथशास्त्री अभ्यंकर या नांवाच्या एका पुराणमतमार्तंडानें लिहिलेल्या 'स्वैर सकेशा' (१८७१) या नाटकांत, व त्यापेक्षां त्या वेळीं जास्त प्रसिद्धि मिळविलेल्या म. बा. चितळे यांच्या 'मनोरमा' (१८७१) या चावट नाटकांत अनुक्रमें सकेशा विधवांची व पुनर्विवाह केलेल्या विधवांची भरपूर टवाळी करण्यांत आली होती.

या पुढील वीस-पंचवीस वर्षांत अशा तऱ्हेचीं नवीन सुधारणांची टवाळी करणारीं नाटक-प्रहसनें पुष्कळ झालीं. ना. ह. भागवतकृत 'विचार सन्निपात उर्फ फॅशनेबल वाइफ' (१८८५), कृ. गो. गोळवलकरकृत 'रूढिदिग्विजय उर्फ पुनर्विवाहपक्षाची पूर्ण सोळा आणे फजिती' (१८८५), ना. बा. कानिटकर यांचीं 'तरुणीशिक्षण अथवा आधुनिक तरुणीशिक्षणाचें भविष्य कथानक' (१८८६) व 'संमतिका-यद्याचें नाटक' (१८९२), इत्यादिकांच्या केवळ शीर्षकांकडे पाहिलें असतां त्यांतील विषयप्रतिपादन कशा प्रकारचें असेल याची कल्पना येईल. सुधारणेला अनुकूल अशीं नाटकें त्या काळीं फार थोडीं झालीं. त्यांत अण्णा मार्तंड जोशी यांच्या 'वैधव्यविमोचन उर्फ सौभाग्यरमा' (१८८४) यांत पुनर्विवाहाचा उघड पुरस्कार केलेला आहे. दुसरें पु. भा. डोंगरे यांचें 'जरठोद्वाह' (१८९०) हें नाटक म्हणजे पुढें नऊ वर्षांनीं जन्मास येणाऱ्या 'शारदे'ची थोरली परंतु सौंदर्यानें 'शारदे'-पेक्षां कितीतरी खालच्या दर्जाची बहीण म्हणतां येईल. या सर्व नाटक-प्रहसन-कारांचा स्त्रीशिक्षण, स्त्रीपुरुषसमता व पुनर्विवाह या विषयांवरच विशेषेंकरून कटाक्ष दिसतो. हीं नाटकें त्या वेळीं विशिष्ट वर्गांत लोकप्रिय झालीं असलीं तरी वाङ्मयांत त्यांना चिरस्थायी स्थान मिळालें नाहीं. याचें कारण त्यांतील उथळपणा, व रचनाकौशल्य, स्वभावरेखाटन वगैरेंचा अभाव. फारसें लेखन-कौशल्य अंगीं नसतांना केवळ सुधारणाविरोधाच्या अभिनिवेशानें लिहिलेली कृति रसिकांचें हृदय काबीज करूं शकली नाहीं तर आश्चर्य नाहीं.

एकोणिसाव्या शतकाच्या शेवटच्या दशकांत सुधारणेला अनुकूल अशी मनोभूमिका पुष्कळशी तयार झाली होती व ती वाङ्मयांत विविध रूपानें प्रकट होत होती. निबंधकार आगरकर, कादंबरीकार हरिभाऊ आपटे आणि 'तुतारी'चे कवि केशवसुत या तीन व्यक्ति वस्तुतः एकच होत. नाट्यक्षेत्रांत सुधारणेचा ध्वज उंच उचलून धरण्याचा पहिला मान गोविंद बल्लाळ देवल यांना मिळाला. देवलांच्या सात नाटकांपैकीं एकच स्वतंत्र कृति 'शारदा' ही त्यांचें शेवटचें अपत्य असून सर्वांत भाग्यवान् ठरली. मराठी रंगभूमीवर अनेक वर्षें आधिपत्य गाजविलेलीं व सुशिक्षित-अशिक्षित, स्त्री-पुरुष, सर्वांच्या प्रेमास पात्र झालेलीं अशीं जीं थोडीं नाटकें मराठींत आहेत, त्यांत 'शारदे'चा मान मोठा आहे.

बाला-जरठविवाह ह्या त्याच्या प्रमुख विषयासंबंधानें त्या काळींहि कोणत्याहि सहृदय व समंजस माणसाचा मतभेद होण्याचा संभव कमी होता. परंतु तत्कालीन समाजांत "वाडवडिलांनीं घालून दिलेलं जुन्या चालीचं संभावित वळण घटवीत" बसण्याचा आव आणून पैशाच्या लोभानें भुजंगनाथासारख्या थिल्लर थेरड्याला आपली कन्या विकणारे "घातलेलं खावं, दिलेलं नेसावं, आणि सांगितलेलं करावं" यापलीकडे स्त्रियांना अस्तित्व नाहीं असें प्रामाणिकपणें मानणारे कांचनभट थोडेथोडके नव्हते. "गाई आम्हीं जातीच्या। नाहीं आम्हां वाचा। ती असती तरि तुमच्या। भेदितेचि हृदया॥" हे शारदेचे मर्मभेदी उद्‌गार त्या वेळच्या स्त्रीजातीच्या स्थितीचे निदर्शक आहेत. अशी स्थिति असल्यामुळें देवलांना हा विषय आपल्या नाटकासाठीं निवडावासा वाटला. 'शारदे'नें स्त्रीजातीच्या दुःखांना वाचा फोडली. समाजसुधारणेच्या कार्यास आपलें जीवन वाहून घेणाऱ्या स्वार्थत्यागी तरुणाचा आदर्श भावानन्दाच्या रूपानें हरिभाऊंनीं वाचकांपुढें नुकताच ठेविला होता. भावानन्दाचा नाट्यांतील अवतार म्हणजे देवलांचा कोदण्ड. शास्त्रापेक्षां बलवत्तर झालेल्या रूढीचा उच्छेद करण्याच्या हेतूनें आजन्म अविवाहित राहण्याचा निश्चय केलेल्या या तरुणाला शेवटीं आपला निश्चय मोडून शारदेशीं लग्न लावावें लागलें. तरी त्यांत निश्चय-भंगाबद्दल त्याला दोष देण्यापेक्षां उलट त्याचें अभिनंदन कोणीही करील. मात्र त्याच्या विवाहाच्या निमित्तानें ब्राह्मणांच्या पोटजातींतील विवाहाचा पुरस्कार करून घेण्याची संधि नाटककारानें साधली आहे तो प्रकार अगदींच अस्वाभाविक व अनाठायीं वाटतो. केवळ नायक कोंकणस्थ होता व नायिका देशस्थ होती एवढें म्हटल्यानें या प्रश्नाला चालना दिल्यासारखें होत नाहीं.

देवलांचें अधिराज्य रंगभूमीवर चालू असतांनाच श्रीपाद कृष्णांचा व 'कवि कृष्णां'चा उदय झाला. कोल्हटकरांनीं हेतुप्रधान नाटकें लिहिण्याचें कंकण बांधूनच आपला नाट्यसंसार थाटला. ठोकळ मानानें १९०० ते १९१५ हा कोल्हटकर-खाडिलकरांचा काळ म्हणतां येईल. या काळांत सामाजिक व राजकीय जागृतीचें पाऊल बरेंच पुढें पडलें होतें. बंगालच्या फाळणीनें व कर्झनशाहीमुळें हिंदुस्थानांतील सर्व जातींच्या अंतःकरणांत राज्यकर्त्यांबद्दल

द्वेष निर्माण झाला होता. हा असंतोष नाटयद्वारा व्यक्त करण्याचें कार्य खाडिलकरांनीं केलें. अर्थात् पदच्छेदभयानें 'तंबाखू नको' हे साधे शब्द उच्चारण्याचीहि ज्या काळीं चोरी झाली होती त्या काळीं राजकारणाला पौराणिक नाटकांचा बुरखा घेऊन जनतेसमोर यावें लागलें यांत आश्चर्य मानण्याचें कारण नाहीं. सामाजिक प्रश्नांचा खाडिलकरांनीं फारसा विचार केला नाहीं. तें कार्य कोल्हटकरांनीं केलें. 'मूकनायक', 'गुप्तमंजूषा', 'मतिविकार' या त्यांच्या सुरुवातीच्या नाटकांत स्त्रीशिक्षण, पुनर्विवाहादि प्रश्नांस चालना देण्याचा प्रयत्न असून पुढील काळांतील 'परिवर्तन' व 'जन्म-रहस्य' या नाटकांत स्त्रीस्वातंत्र्य व जातिभेद या प्रश्नांचा विचार केला आहे. 'परिवर्तनां'तील मध्यवर्ती कल्पना खाडिलकरांच्या 'बायकांचें बंड' या नाटकांतील कल्पनेसारखी आहे. 'जन्मरहस्यां'त एक हीन जातींतील तरुण व उच्च जातींतील कुमारी यांच्या प्रीतिविवाहाचें कथानक आहे. सारांश विसाव्या शतकांतील पहिल्या दोन दशकांत सामान्यतः जे सामाजिक प्रश्न लोकांपुढें होते त्यांचा नाटकांच्या द्वारें प्रचार करण्याचें कार्य कोल्हटकरांनीं केलें. कोल्हटकरांच्या नाटकांमध्यें काव्यात्मकता, चटकदार कथानक व संवाद, रचनाकौशल्य, नर्म, विनोद, इत्यादि गुण भरपूर असल्यामुळें त्यांना त्या काळीं विलक्षण लोकप्रियता लाभली. मात्र कोल्हटकरांच्या बहुतेक नाटकांत—विशेषतः पहिल्या काळांतील नाटकांत अद्भुतरम्य वातावरणाचें धुकें इतकें दाट आहे, व त्यांना उद्दिष्ट असलेले प्रश्न त्यामध्यें इतक्या हलक्या हातानें मांडलेले आहेत, कीं ते जसे दिसावे तसे स्पष्ट दिसत नाहींत. म्हणूनच "पुनर्विवाहाचा विषय एखाद्या पडदानशीन बाईप्रमाणें बुरख्यांत घालून या नाटकांत रा. कोल्हटकरांनीं आणला आहे" हे प्रि. भाटे यांनीं 'मतिविकारा'संबंधीं काढलेले उद्गार सार्थ वाटतात.

कोल्हटकरसांप्रदायाचे प्रमुख अनुयायी राम गणेश गडकरी यांच्या नाटकांत प्रश्नात्मक म्हणतां येईल असें 'प्रेमसंन्यास' हें एकच नाटक आहे. 'एकच प्याल्यांत' दारूचे दुष्परिणाम दाखविले असले तरी सुधाकरसिंधूच्या दुःखपर्यवसायी संसारांत दारूला सामाजिक महत्त्व कांहीं नाहीं. 'भावबंधन' हें सामाजिक नाटक असूनही त्यांत सामाजिक प्रश्न असा कोणताच नाहीं. 'प्रेमसंन्यासा'चा मुख्य विषय

पुर्नविवाह हा आहे, परंतु तदनुषंगानें स्त्रीशिक्षण, स्त्रीपुरुषांची समता व परस्पर-संमीलन, प्रीतिविवाह, इत्यादि अनेक प्रश्न आले आहेत. त्यामुळें या नाटकाचा प्रमुख विषय पुर्नविवाह हा नसून विषमविवाह हा आहे असें प्रतिपादन करणाराही एक पक्ष आहे. नाटकांत विधवांचीं तीन निरनिराळीं चित्रें रंगवून विधवा-जीवनाच्या दाखवलेल्या विविध बाजू आणि ठिकठिकाणीं आलेली पुर्नविवाहा-संबंधीं चर्चा यावरून पुर्नविवाह हा प्रश्न गडकऱ्यांच्या मनांत प्रमुख होता यांत शंका उरत नाहीं. अर्थात् अशा प्रश्नाबरोबर स्त्रीपुरुषसमता, प्रीतिविवाह, वगैरे इतर आनुषंगिक प्रश्नांची चर्चा येणें अपरिहार्य आहे. नाटकाची नायिका लीला ही विधवा न दाखवितां कुमारिका दाखविली असती तरी नाटकांत फारसा फरक पडला नसता हा आक्षेप मात्र विचारार्ह आहे. कोल्हटकरांच्या 'मति-विकारां'त चकोरचंद्रिकेच्या विवाहास चंद्रिकेचें वैधव्य हा एकमेव अडथळा असल्यानें पुर्नविवाहाच्या प्रश्नाला साहजिकच महत्त्व आलें आहे. 'प्रेमसंन्यासां'त लीला-जयंताच्या विवाहास लीलेच्या वैधव्यापेक्षां जयंताचा प्राथम विवाह हाच मुख्य अडथळा झाला आहे. कांहीं टीकाकारांच्या मतें नाटकांतील काल्पनिक विधवाविवाहही नाटकाच्या लोकप्रियतेला बाधा आणील म्हणून गडकऱ्यांनीं हें नाटक दुःखपर्यवसायी केलें. या बाबतींत एवढेंच म्हणतां येईल कीं सुखान्त नाटकापेक्षां दुःखान्त नाटक अधिक परिणामकारक होतें ही गोष्ट गडकरी ओळखून होते. दुसरें मतप्रचारापेक्षां कलाविलास गडकऱ्यांना अधिक प्रिय असून अद्भुतरम्य व अतिरंजित प्रसंगांची त्यांना स्वाभाविक आवड असे. त्यामुळें केवळ योगायोगामुळें आलेल्या लीलेच्या मृत्यूनें रसपरिपोष अधिक चांगला होईल असें समजून नाटकाचें असें पर्यवसान त्यांनीं केलें असावें असें मानणें अधिक सयुक्तिक होईल.

सन १९१४ सालीं हुंड्यांपायीं गांजलेल्या आपल्या आईबापांची मुक्तता करण्यासाठीं स्नेहलतेनें केलेल्या आत्मयज्ञामुळें बरीच खळबळ उत्पन्न झाली होती. हुंड्याचा प्रश्न जुना असला तरी या घटनेमुळें त्याकडे समाजाचें लक्ष जोरानें वेधलें गेलें. या प्रकरणापासून स्फूर्ति घेऊन वरेरकरांचें 'हाच मुलाचा बाप' हें

नाटक बाहेर पडलें. मुलाच्या लग्नांत गरीब दिगंबरपंतांपासून जबर हुंडा उकळणाऱ्या रावबहादुरांची स्वतः मुलीसाठीं हुंडा देतांना कशी हबेलंडी उडते याचें परिणामकारक चित्र नाटककारानें रंगविलें आहे. हुंड्याच्या चालीसंबंधीं लोकमताला चालना देण्याचें कार्य या नाटकानें पुष्कळच केलें. वरेरकर हे कलाविलासापेक्षां मतप्रचारासाठीं वाङ्मयाचा उपयोग करणारे लेखक आहेत, आणि वेळोंवेळीं उपस्थित होणाऱ्या सामाजिक प्रश्नांना तोंड फोडण्याच्या कामीं नाट्यकलेचा त्यांनीं उपयोग केला आहे. 'संन्याशाचा संसार' या नाटकांत पतितपरावर्तनाचा प्रश्न त्यांनीं प्रामुख्यानें प्रतिपादिलेला असून देवलांनीं म्हटल्याप्रमाणें 'निःसत्त्व दंडधारी' झालेल्या धर्मगुरु शंकराचार्यांना या बाबतींत काय करतां येण्यासारखें आहे हें त्यागराजाच्या उदाहरणानें त्यांनीं दाखविलें आहे. १९२०च्या पुढील काळांत हिंदुस्थानांत निर्माण झालेल्या असहकारिता, खादी, वगैरे चळवळींचें प्रतिबिंब 'सत्तेचे गुलाम' या नाटकांत सांपडतें. परंतु या काळांतील सर्व जगाचे डोळे आपल्याकडे वेधून घेणारी चळवळ म्हणजे मजूरचळवळ होय. रशियांतून निघालेले समाजसत्तावादाचे वारे हिंदुस्थानापर्यंत येऊन कसे थडकले याचा इतिहास सांगण्याची आवश्यकता नाहीं. १९२९ सालींची कम्यूनिस्टांची सार्वत्रिक धरपकड, गिरणी कामगार, रेलवेकामगार यांचे मोठ्या प्रमाणांत होऊं लागणारे संप इत्यादि अखिल भारतीय आंदोलनांचे पडसाद वाङ्मयांत उमटणें अपरिहार्य होतें. १९३२ सालीं मजूरचळवळीवर लिहिलेलें वरेरकरांचें 'सोन्याचा कळस' हें नाटक प्रसिद्ध झालें. गिरणीचे मालक मजुरांना किती निर्दयपणें वागवितात, मालाचे गट्ठे पडून राहिले म्हणजे स्वतःच लबाडीनें कसे संप घडवून आणतात व भोळे कामगार त्यांच्या लबाडीला कसे बळी पडतात, याचें चित्र वरेरकरांनीं कौशल्यानें रंगविलें आहे. वेषांतर करून गिरणींत मजूर म्हणून काम करणारा गिरणीमालकाचा मुलगा अद्भुत सृष्टींत जमा होत असला तरी विट्ठलदास करसनदासाचा विठूकृष्णा झाल्याशिवाय मालकांना मजुरांचीं दुःखें कळणें शक्य नाहीं व मालकमजुरांची एकवाक्यता होणें शक्य नाहीं हें सुचविण्यासाठीं वरेरकरांना या अद्भुतरम्य प्रकाराचा अवलंब करावा लागला आहे. मजुरांतर्फे गिरणीमालकांकडे डेप्युटेशन घेऊन जाणाऱ्या बाबाशिगवणा-

मार्फत मजुरांच्या किमान मागण्या लेखकानें जनतेसमोर मांडल्या आहेत. याशिवाय 'पतितपावन', 'कोरडी करामत' वगैरे छोटचा-मोठचा नाटकांत अस्पृश्योद्धार, दारूबंदी, इत्यादि समाजाच्या जिव्हाळ्याचे अद्यावत् प्रश्न त्यांनीं वाङमयद्वारां र्चाचले आहेत.

आजचा काळ बोलपटांचा आहे. नाटकांची सद्दी आतां संपली असें म्हणण्यासारखी परिस्थिति गेल्या दहा वर्षांत उत्पन्न झाली आहे. परंतु प्रभावी नाटककार प्रेक्षकांना बोलपटगृहाकडून रंगभूमीकडे वळवूं शकतो हें अत्रे यांनीं सिद्ध करून दाखविलें आहे. दहा वर्षांच्या काळांत अत्रे यांनीं आठ नाटकें लिहिलीं. पैकीं प्रचलित सामाजिक प्रश्नांवर लिहिलेलीं 'वंदेभारतम्' व 'मी उभा आहें' हीं दोन नाटकें आहेत. बाकीच्या नाटकांत प्रचलित प्रश्नांवर चर्चा आली असली तरी ती आनुषंगिक आहे. 'वंदेभारतम्' या नाटकांत अखिल हिंदूंच्या ऐक्याचा व मंदिर-प्रवेशाचा प्रश्न त्यांनीं मांडला आहे. स्थानिक स्वराज्याच्या कारभारावर माधवराव जोशी यांनीं लिहिलेल्या 'स्थानिक स्वराज्य' या उपरोधप्रधान नाटकानंतर या विषयावर लिहिलेलें दुसरें नाटक म्हणजे अत्रे यांचें 'मी उभा आहें' हें होय. या नाटकांत "स्थानिक स्वराज्याच्या निवडणुका जोंपर्यंत व्यक्तिनिष्ठ पद्धतीनें लढविल्या जात आहेत तोंपर्यंत बेकायदेशीर साधनांचा अवलंब करून मतदारांचीं मतें उमेदवार मिळविल्याशिवाय राहणार नाहींत" हा सिद्धांत मांडला आहे. 'घराबाहेर' या नाटकांतील सासऱ्याच्या व दिराच्या छळामुळें बंडखोरपणें घराबाहेर पडणारी निर्मला ही इब्सेनच्या 'नोरा'ची प्रतिकृति आहे. इब्सेनची नोरा एकदां घराबाहेर पडते ती कायमची, परंतु निर्मलेला मात्र तिच्या बालकाचा मोह परत घरांत खेचून आणतो. 'लग्नाची बेडी' या नाटकांत लग्नाचें बंधन मनुष्याला अवश्य आहे हें तत्त्व सुचविलें आहे. 'उद्यांचा संसार' या नाटकांत स्त्रीपुरुषसंबंधविषयक प्रचलित नीतिकल्पनांचा विचार केला असून "मातृत्व हें कधींहि पापी नसतं! मातेचं संरक्षण करणं हें समाजाचं पहिलं कर्तव्य आहे— मग ती माता विवाहित असो अगर अविवाहित असो!" असा लेखकानें अभिप्राय दिला आहे. याच काळांत नाटिका हा नवीन नाट्यप्रकार रूढ झाला. अ. ह. गद्रे यांनीं बऱ्याच नाटिका लिहिल्या असून त्यांपैकीं 'प्रीतिविवाह', 'मुलींचें

कॉलेज', वगैरे नाटिकांत प्रेमविवाह, सहशिक्षण, मिश्रविवाह, इत्यादि प्रश्नांचा ऊहापोह केला आहे.

गेल्या पन्नास वर्षांत निर्माण झालेल्या प्रश्नात्मक नाटकांचा थोडक्यांत परामर्श घेतला. हरिभाऊ आपटे यांच्या सामाजिक कादंबऱ्यांत सामान्यतः १८८५ पासून १९१५ च्या काळाचा समाजेतिहास आला आहे. तसा एकही प्रभावी नाटककार मराठी नाट्यक्षेत्रांत झाला नाहीं. परंतु देवल, कोल्हटकर, गडकरी, वरेरकर व अत्रे यांच्या नाटकांतून सामाजिक प्रगतीचा इतिहास मिळूं शकेल. देवल-कोल्हटकरांच्या नाटकांत समाजसुधारणेस अनुकूल असें एखादद्दुसरेंच पात्र दिसतें. गडकरी, वरेरकर व अत्रे यांच्या नाटकांत बहुतेक सर्व पात्रें सुशिक्षित समाजांतील दिसतात. त्यांचें एकंदर वातावरणच पूर्वीच्या नाटकांहून भिन्न दिसतें. सुधारणेच्या कल्पना मर्यादेबाहेर गेल्या म्हणजे कशा हानिकारक होतात हें अत्रे यांच्या नाटकांत सूचित केलेलें पाहिलें म्हणजे समाजांत प्रत्येक बाबतींत क्रियाप्रतिक्रियान्याय कसा चालू असतो याचा प्रत्यय येतो. विशिष्ट कालाच्या प्रश्नांचें विवेचन करण्यासाठीं लिहिलेलें वाङमय चिरस्थायी होत नाहीं हें म्हणणें अनुभवाला धरून नाहीं. प्रतिभावान् लेखकाच्या कृतींत आलेल्या तत्कालीन प्रश्नांकडे रसिक वाचक ऐतिहासिक दृष्टीनें पाहतात व तिचा केव्हांहि आस्वाद घेत राहतात. ललितवाङमय, विशेषतः नाट्यवाङमय, केवळ कला-विलासाचें नव्हें तर मतप्रचाराचें प्रभावी साधन आहे हें मत आज सर्वत्र प्रसृत होत आहे. लेखक हा नवविचारप्रवर्तक लोकनायक नसला तरी समाजास हितकारक ठरूं पाहणाऱ्या विचारसरणीचा प्रचारक होऊं शकतो. नाटक हा जनमनास अधिकांत अधिक आवाहन करणारा वाङमयप्रकार आहे. सिनेमामुळें त्याची गळचेपी झाली आहे असें भासत आहे. परंतु नाटकाच्या ऱ्हासाचीं कारणें अन्यत्रहि सांपडूं शकतील असें वाटतें. तीं शोधून काढून तदनुसार नाट्यकले-मध्यें योग्य सुधारणा करून नाट्यद्वारां मनोरंजनाबरोबर लोकजागृति करण्याची देवल-कोल्हटकरांची परंपरा प्रतिभावान् लेखकांनीं चालवावी अशी नाट्य-प्रेमी रसिकांची अपेक्षा आहे.

———

[१]

एकांकिका

लेखक—सं. बा. राणे.

वाङ्मय हें मानवी जीविताचं प्रतिबिंब असतं. मानवी जीवितांत जे फेरबदल, ज्या क्रांत्या व जीं आंदोलनं उत्पन्न होतात त्यांचाही निश्चित परिणाम तत्कालीन वाङ्मयावर होत असतो. आजच्या मराठी वाङ्मयाकडं विहंगम-दृष्टीनं पाहिलं तर त्यावर इंग्रजी वाङ्मयाचा झालेला परिणाम स्पष्टपणं दिसून येईल. काव्य, कादंबरी, लघुकथा, निबंध, इत्यादि वाङ्मयक्षेत्राप्रमाणं नाट्य-वाङ्मयालाही हें विधान लागू आहे. मराठी वाङ्मयांत नम्रतेनं प्रवेश करून रसिकांचं लक्ष वेधून घेणाऱ्या एकांकीकेचं, इंग्रजी एकांकीकेशीं, बरंच जवळचं नातं आहे. पण तिचं स्वतंत्र अस्तित्व कुणीही नाकबूल करणार नाहीं. पूर्वीं प्रहसनं, ललितं, तमाशे होत असत. त्यांतूनच तंत्र, स्वभावदर्शन व इंग्रजी वाङ्मयांतर्गत सूचकता, इत्यादि अभिनव अंतर्बाह्य सुधारणांनीं परिणत होत होत आजची एकांकिका, प्रौढ दशेस आलेली आहे; व आपलं पूर्ण नाट्यवाङ्मयाहून स्वतंत्र असं अस्तित्व व तंत्र तिनं प्रस्थापित केलं आहे. पूर्ण नाटकाचे सर्व-साधारण नियम नाटिकेस लागू पडतात हें खरं असलं तरी एकांकिकेचं असं, निराळं तंत्र आहे व तें असल्याशिवाय एकांकिका यशस्वी होणं शक्य नाहीं, हें म्हणणं आतां मान्य होण्यासारखं आहे.

कादंबरीचं एक प्रकरण किंवा एक भाग म्हणजे ज्याप्रमाणं लघुकथा नव्हे त्याचप्रमाणं मोठ्या नाटकाचा एक प्रवेश किंवा अंक म्हणजे एकांकिका नव्हे, ती नाटकाच्या एका अंकाएवढी आटोपशीर असली तरी तिचं स्वतंत्र अस्तित्व आहे याबद्दल दुमत नाहीं. किंबहुना असंही म्हणतां येईल कीं पूर्ण नाटकाच्या अगोदरच

एकांकिकेचा जन्म झालेला आहे. याचं उदाहरण म्हणून ग्रीक वाङ्मयांतील धार्मिक एकांकिकांचं देतां येईल. वस्तुतः पूर्वीच्या काळीं सर्वच ललितकलांना धार्मिक विचारांची बैठक असे. पण मानवसमाज जसजसा सुसंस्कृत होत चालला—भावनेपेक्षां व अंधश्रद्धेपेक्षां विचाराला प्राधान्य मिळूं लागलं—तसतसा धार्मिक मनोवृत्तीचा, ललितकलेवरील सासुरवास कमी होत जाऊन, तिला स्वतंत्र, आटपशीर व सुंदर असं अंतर्बाह्य स्वरूप प्राप्त झालं.

पौराणिक नाटकं व त्यांचं तंत्र मागं पडून त्यांच्या ऐवजीं ऐतिहासिक, सामाजिक व कल्पनारम्य नाटकें, उदयास येऊं लागलीं व तीं लोकप्रियही होत गेलीं. हाही कालगतीचा प्रभाव होता. ज्या विचारांचा प्रभाव समाजावर असेल, त्यांचंच प्रतिबिंब नाट्यवाङ्मयांत पडूं लागलं. पण अशा अल्पजीवी विषयावर आधारलेलीं नाटकें, त्या विचारांचा ओघ ओसरल्यानंतर, हतप्रभ होतात, हें दिसून आल्यानंतर; प्रेक्षकांचं रंजन करून त्याबरोबर, त्यांची सहानुभूति नाटकाच्या संविधानकाकडे, त्यांतील पात्रांकडे व पर्यायानं सर्वसिद्ध अशा मनुष्यस्वभावाची चर्चा करणाऱ्या नाटककाराकडे आकर्षित करणारीं नाटकं, उदयास येऊं लागलीं, व त्याबरोबर, त्यांच्या तंत्रांतही, फरक होत गेला. ललितकलेला तंत्राची किती आवश्यकता आहे हें नव्यानं सांगण्याचं कारण नाहीं, पण कालांतरानं, सर्व वाङ्मयाच्या विविध प्रकारच्या तंत्रांत, फरक होत गेलेला आहे व अमुक असं अविनाशी तंत्र, नाट्यकलेचं म्हणून सागणं अवघड आहे. तरीही तंत्राशिवाय कोणताही वाङ्मयप्रकार शोभून दिसणार नाहीं, हें निश्चितच आहे. कारण तंत्रांची जर योग्य काळजी घेतलेली नसेल, तर नाटक यशस्वी होणं शक्य नाहीं.

कारण नाटकाचा पात्रांच्या द्वारें प्रेक्षकांवर एक समुच्चयानं विशिष्ट परिणाम व्हावा व त्यांची क्रिया प्रत्यक्ष नाटक हें दृश्यकाव्य असल्यानं व तेंहि व्यक्तिकरितां नसून समुदायाकरितां असल्यानं नटवर्ग, रंगभूमी, तिची सजावट यांचं साह्य व त्यांची कुवत अगोदर मनापुढं ठेऊन नाटककारास नाटक लिहावं लागतं. शिवाय हें सर्व त्याला ठराविक वेळांत साधावयाचं असतं. "रात्र थोडी व सोंग फार" ही मराठी म्हणसुद्धां पूर्वीच्या विस्खलित, तंत्रहीन, लळीत,

तमाशावरून रूढ झालेली असावी. मानवी जीवनाच्या एखाद्या विशिष्ट प्रकारावर, कल्पनेचे अलंकार चढवून व पात्रांच्या संभाषण व कृतीच्याद्वारें रंगभूमीवर अगदीं नियमित वेळांत तो दाखविणं ही कामगिरी अत्यंत कठीण यांत शंका नाहीं. म्हणून नाटकाच्या तंत्रांत संयमाला अत्यंत महत्त्व आहे. हा संयम, संविधानकांत, संवादांत, अंकप्रवेशांत व वातावरण, स्वभावरेखाटण, इत्यादि सर्व बाबतींत साधावा लागतो. पात्रांच्याकडून प्रत्यक्ष कृति रंगभूमीवर करवून घेऊन बऱ्याचशा गोष्टी नुसत्या सूचित करून, त्या पार्श्वभूमीवर संविधानकांत रंग भरावयाचा असतो.

'संघर्ष' हा ललितवाङ्मयाचा आत्मा असतो, तो व्यक्तिव्यक्तिमधील किंवा व्यक्ती व परिस्थितिमधील किंवा एकाच व्यक्तीच्या विरोधी विचारांमध्यें कल्पून; त्याचीं कारणं, त्याचा आरंभ, उत्कर्ष व परिस्फोट करून दाखविण्यासाठीं त्याच्या भोवतीं उपकथानकाचे धागेदोरेही गुंफावे लागतात; व त्या संघर्षांत सांपडलेल्या, पात्रांचं स्वभावदर्शन दाखविण्यासाठीं त्यांत गुंतागुंत, उत्कंठा वाढविणारे, प्रेक्षकांच्या अनुमानास धक्का देऊन त्यांना चकविणारे, व अपेक्षाभंगाचं समाधान लाभूं देणारे, विस्मयकारक प्रसंगही योजावे लागतात. यांत कांहीं वैगुण्य राहिल्यास नाटककारास स्वतः पुढें येऊन, आपल्या पात्रांची शिफारस किंवा तरफदारी करतां येत नाहीं. कारण नाटक हें सर्वतः व्यक्तिनिरपेक्ष असतं. त्यांत स्पष्टीकरणाला वाव नसतो. प्रेक्षक रंगभूमीवर पात्रांची होणारी वागणूक पाहूनच आपलीं अनुमानें काढीत असतो.

नाटकांत दाखविल्या जाणाऱ्या संघर्षाला कांहींतरी सबळ व सयुक्तिक कारण असावं लागतं; व त्या बरहुकूम प्रसंगाची रचना व पात्रांची वागणूक, त्यांना उठाव मिळेल असं वातावरण व त्या सर्वांतून चमकून दिसेल असं स्वभावरेखाटण हीं अत्यंत महत्त्वाची अंगं, मोठ्या कल्पकतेनं नाटककाराला साधावीं लागतात. कथानकाचा पूर्वभाग, मोठ्या खुबीनं, गौण पात्रांच्या भाषणांच्या किंवा स्वगतभाषणांच्याद्वारं, दाखवावा किंवा सूचित करावा लागतो. त्यांतही स्वाभाविकता असावी लागते. कित्येक वेळां जें कार्य वास्तविकपणं पात्रांच्या कृति व भाषणांच्याद्वारं, दाखवावयाचं तें स्वगत भाषणानंही सूचित करावयाचा

रिवाज आहे. पण ही पद्धति वास्तविक गौण होय. नाटक मुख्यतः कृतिप्रधान असतं. त्यांत ज्याचा नाटकाच्या कृतीशीं किंवा पात्रांच्या संभाषणाशीं कांहींच संबंध नाहीं, असलीं स्वगत व विशेषतः दीर्घ भाषणं, कलेच्या दृष्टीनं हीन, व रसहानिकारक वाटतात. म्हणून ती अस्वाभाविक असतात; असे आक्षेप स्वगतभाषणपद्धतीवर घेतले जातात. पण अपरिहार्य म्हणून स्वगत भाषणांचा उपयोग पात्रांच्या स्वभावाचं वर्णन, पूर्वसूत्रकथन किंवा पात्रांच्या मनांतील आनंद, शोक, पश्चात्ताप, वगैरे विकार व्यक्त करण्यासाठीं मोठ्या संयमानं व योग्य प्रसंगीं केल्यास, वास्तविक त्यास, प्रत्यवाय असूं नये.

एवढ्यानंच कार्यभाग झाला असं समजूं नये. जो संघर्ष नाटकांत दाखवावयाचा त्याच्या उगमापासून उत्कर्षापर्यंत वाढवीत नेण्यासाठीं, प्रसंगानुरोध व स्वभावविकसन साधून व्यक्ति आणि प्रसंग किंवा दोन विरोधी व्यक्ति यांचे एकमेकांवरील आघातप्रत्याघात साधून उत्कर्षबिंदूस पोहोंचल्यानंतर, ताण पडलेल्या संविधानकाची गुंफण हळुवार हातानें व मोठ्या साहजिकतेनें सोडवावी लागते. संविधानकाच्या या गुंफणीस व सोडवणुकीस गुंफण आणि उकल* असें म्हणतात.

नाटककारानें या आंतरिक बाबींची रचना करतांना आणखी एक अत्यंत महत्वाची गोष्ट कधींही विसरतां कामा नये; नाटकांतील संवाद साधे, तुटक, सूचक व संविधानकाचा ओघ वाढविणारे योजावे लागतात, नाटकांतील कृतीला सांवरून धरण्याचं मुख्य कार्य संवादानंच होत असतं.

येथपर्यंत अत्यंत संक्षेपानं नाटकाच्या तंत्राची चर्चा करण्याचं कारण असं कीं एकांकिकेचं तंत्र जरी पूर्ण नाटकाहून भिन्न असलं, तरी दोन्ही तंत्रांत पुष्कळ समानगुण आहेत. व नाटकाचं तंत्र नीट कळल्यावर, एकांकिकेचं तंत्र समजणं सोपं आहे. 'एकांकिका' या शब्दप्रयोगापेक्षां इंग्रजीचा 'One-act play' हा शब्दप्रयोग अत्यंत सूचक व तंत्रदृष्ट्या अत्यंत समर्पक असा आहे. ज्याच्यामध्यें फक्त one act फक्त एकच कथानक असत–किंवा दृश्य फक्त

*"Involving and resolving action".

एकच असतं असं म्हणणं सयुक्तिक होईल–ज्यांत कोणत्याही प्रकारची गुंतागुंत संभवत नाहीं; स्वभावरेखन, वातावरण, तत्त्वचर्चा, वगैरेला जिथ कधींच अवकाश नसतो. जी जास्तींत जास्त ४० मिनिटांत आपला अल्प कारभार आटोपते ती एकांकिका होय.* यावरून मोजकीं पात्रं, एखादाच प्रसंग व स्थिर पार्श्व-भूमि हीं एकांकिकेचीं प्रमुख साधनं होत हें उघड आहे. नाटकांत अपरिहार्य असलेला संयम, त्यापेक्षांही तीव्र रीतीनं एकांकिकेस लागू आहे. त्यांतील प्रत्येक शब्द मोजूनमापूनच लिहावा लागतो. एखाद्या प्रसंगानुरोधानं निर्मिलेला प्रश्न व त्याचं उत्तर हेंच एकांकिकेचं कार्य; एखाद्याच घटनेचा संघटित असा परिणाम व्हावा अशी तिची रचना असावी लागते. शिवाय जो एखादा लघुत्तम प्रसंग रंगवायचा तोही एखाद्या विशिष्ट दृष्टिकोनांतून रंगवावा लागतो. एकांकिकेस पूर्वी Curtain–Raiser असं म्हणत असत. यावरूनही तींत काल-मानाचा केवढा संयम पाळावा लागत असेल याची कल्पना येते. पूर्ण नाटक सुरू होण्यापूर्वीं तिष्ठावलेल्या प्रेक्षकवर्गासाठीं, अशा एकांकिका केल्या जात असत. "A curtain rises; an action begins, culminates and is resolved" असं एका वाक्यांत एकांकिकेच्या संविधानकाचं वर्णन केलेलं आहे. शिवाय एकांकिका नेहमीं सूचक असावी लागते. पाल्हाळास मुळीच वाव मिळणं शक्य नाहीं; तींत प्रवेश सुद्धां, एकापेक्षां जास्ती नसल्यास उत्तम; ते अपरिहार्य वाटले तर, ते कृति व स्थळ बदलण्यासाठीं योजूं नयेत हें चांगलं; त्यामुळंच वेळ जास्त लागण्याचा संभव असतो. पूर्ण नाटकांत प्रवेशांची योजना अत्यंत आवश्यक असते. प्रवेश दीर्घ असतात. त्यांत चितारल्या गेलेल्या प्रसंगावर विचार करण्यास व त्यांतून अनुस्यूत झालेल्या उत्कंठेनं भिन्न भिन्न प्रवेशांची चांगली मदत होते. शिवाय पांच अंकी नाटक सर्व रात्रभर चालावयाचं; तर त्यांत प्रवेशा-प्रवेशामधून वारंवार मिळणारी विश्रांति प्रेक्षकांस आवश्यक

---

*"It is an orderly representation of life, arousing emotion in an audience. It is characterized by superior unity and economy; it is playable in a comparatively short space of time and it is intended to be assimilated as a whole."

—*Wilde: 'Technique of One-act Plays'.*

पण एकांकिकेच्या बाबतींत यापैकीं एकही गोष्ट शक्य नसते. एकाच प्रसंगावं चित्रण तींत असतं. म्हणून जर एकांकिकेंत एकापेक्षां जास्त प्रवेश असले तर व्यर्थ रसहानि होण्याचा जास्त संभव असतो. पण अपरिहार्य म्हणून कालक्रमाचा बदल दाखविण्यासाठीं दुसऱ्या प्रवेशाची जरूरी असल्यास त्याची योजना करण्यास हरकत नाहीं.*

हें विवेचन इथंच थांबऊन मराठी एकांकिकेकडं वळणं भाग आहे प्राचीन संस्कृत वाङमयांत एकांकिकेचीं उदाहरणं सांपडतात. भासाचीं "दूतवाक्य", "उरुभंग', "कर्णभार" हीं भारतीय युद्धामधील घटनांवर रचलेलीं नाटकं एकांकीच आहेत. मराठी वाङमयांत एकांकिकेचा उद्भव अगदी जुना असला तरी इंग्रजीच्या अनुकरणानं तिच्यावर पाश्चात्य संस्कार झालेले आहेत. तंत्रयुक्त अशी एकांकिका गेल्या वीस वर्षांतच रसिकांपुढं आली आहे. पण अद्याप इंग्रजी एकांकिकेप्रमाणं तिच्या तंत्रांत सौष्ठव, संयम व सफाई आलेली नाहीं म्हणून धंद्याच्या दृष्टीनं एकांकिकेचं मराठी रंगभूमीवरील भविष्य वर्तविणं कठीण असलं तरी बेंद्रे, वरेरकर, फडके, काणेकर यांचे या बाबतींतले प्रयोग यशोमंदिराचा मार्ग चालत आहेत असं दिसतं. 'धूर' व 'आगलावी' या दोन मराठी एकांकिका चांगल्या साधल्या आहेत व तंत्राच्या दृष्टीनं 'आगलावी' उत्कृष्ट आहे. सुबोध भाषा, चटकदार संवाद व मानवजातीपुढें असलेल्या कांहीं मौलिक प्रश्नाचं कलात्मक दिग्दर्शन या गुणांमुळं श्री. काणेकरांच्या व इतर एकांकिका मान्यतेस पात्र झाल्या आहेत. श्री. ब. बोकील यांच्या "नव्या ज्योति"नं मराठी रंगभूमीला जगवण्याला बरीच मदत केली आहे.

सिनेमाच्या स्पर्धेनं मोठी पंचअंकी नाटकं विलयास गेलीं. गाणं, संविधानक व कृति याबद्दलच्या अपेक्षा बऱ्याच प्रमाणांत व अगदीं संयमित वेळांत, बोल-

---

*"Curtain must not fall over scenes, if it does it can do so, without impairing its unity; without unduly increasing its playing time, and if it is not dropped merely to allow audience to assimilate it part by part."

—*Wilde*: '*Ibid*'.

पटांनीं पुऱ्या केल्या असल्या तरी रंगभूमीचं व त्यावरील प्रत्यक्ष पात्रांच्या कृतीचं आकर्षण; व त्यांच्याशीं मनाचं होणारं सहजसुलभ तादात्म्य; हीं बोलपटाच्या कक्षेबाहेरचीं आहेत. व त्या आशेनं नाटयसृष्टीची आवड रसिकांना नेहमींच राहील. पण सबंध रात्रभर नाटक पाहण्यास, आजच्या प्रेक्षकांना सवड नाहीं, म्हणून अल्प वेळांत त्यांची ही भूक भागविण्याचं काम एकांकिका करील असं वाटतं. व तें साध्य होण्यासाठीं तिच्या तंत्रांत सफाई, आटोपशीरपणा व सूचकता व जो प्रसंग चित्रित केलेला असेल; त्याला संभाव्यतेची मजबूत बैठक व तिचं सत्य व सहानुभूति; स्निग्ध असं अंतरंग व बाह्यांगावरील साधेपणा; असेल तर एकांकिकेच्या या तंत्राचा पूर्ण नाटकाच्या तंत्रावरही परिणाम झाल्याशिवाय राहणार नाहीं. त्याशिवाय लोकशाहीच्या या युगांत एकांकिका सर्व परिचित, साधीभोळी, प्रेमळ म्हणून सर्वप्रिय होत आहे. या दृष्टीनं विचार करतांना एकांकिकेचं भविष्य उज्ज्वल दिसतं. साधं संविधानक, अल्प सामुग्री, अल्पव्यय, व परिचित व सहानुभूतिपूर्ण वातावरण हीं एकांकिकेचीं वैशिष्टयं तिला तारकच ठरतील. शिवाय लघुकथेला, थोडक्या वेळांत मनोरंजनाचं साधन म्हणून जी लोकप्रियता मिळाली आहे त्यांतील आपला योग्य वाटा घेऊनही रंगभूमीवरील पात्रांच्या कृति व संभाषणाची उत्सुकता त्याच वाचकांच्या मनांत वावरत ठेवण्याचं भाग्य एकांकिकेचं आहे यांत संदेह नाहीं.

एकांकिकेचं कालगतीनं मिळालेलं एक अत्यंत महत्वाचं वैशिष्टय म्हणजे रेडिओद्वारा तिला प्राप्त झालेलं नवीन व अती विस्तृत असं क्षेत्र हें होय. प्रचारासाठीं एकांकिकेचा उपयोग करावयाचा झाला तर व रेडिओसाठीं सुद्धां तिच्या तंत्रांत योग्य तो फरक करून लोकप्रियता मिळविण्याची क्षमता तिच्या जवळ खास आहे-हें अंग लघुकथा. कादंबरी यांच्या गांवीं-देहीही शक्य नाहीं ! राहिला प्रश्न पूर्ण नाटकांचा. एकदोन मराठी नाटकं रेडिओद्वारा ऐकविलीं गेलीं आहेत. पण तो 'रेडिओ'विक्रम म्हणून अपवादांत दाखल होण्यासारखाच अचाट प्रयोग आहे. म्हणून एकांकिकेचं सुटसुटीत तंत्र, याही लोकानुवर्ती कारणासाठीं लुप्त होत चाललेल्या नाटकांनीं उचलण्यासारखं आहे व त्यांत एकांकिकेचा विजयच आहे.

[१०]

पटकथा

लेखक—प्र. ब. माचवे.

समाजाच्या अभिरुचीला घडविणारें व बिघडविणारें असें बोलपट हें एक अत्यंत प्रभावी साधन आहे. बर्नार्ड शॉनें जें रंगभूमीबद्दल म्हटलें आहे तेंच आज जवळ जवळ चित्रपटाबद्दल म्हणावयास हरकत नाहीं. 'वाईट चित्रपट हे वाईट शाळा किंवा वाईट उपासनागृहासारखे होत, कारण आधुनिक समाजांत अशा लोकांचा वर्ग वाढत आहे कीं ज्यांना चित्रपट हीच शाळा व चित्रपट हेंच मंदिर वाटतें. त्यामुळें सामाजिक जीवनांत चित्रपटांचें महत्त्व फार आहे. नाटक आणि चित्रपट एका दृष्टीनें भावंडेंच खरी पण आज मात्र ते एकमेकांचे प्रतिस्पर्धी ठरत आहेत.

बोलपटांनीं नाटकांना बसविलें, रंगभूमीची गळेचेपी केली, अशी ओरड करणारा एक वर्ग आहे. 'तरुण नवऱ्याच्या संसारांत प्रवेश करणाऱ्या तरुण पोरीप्रमाणें चित्रपटकला कानामागून येऊन तिखट झाली आहे' असें प्रा. अ. म. जोशी म्हणतात तर नटवर्य के. दामले हे नाट्यकलेला सुगृहिणी व चित्रपट-कलेला फक्त पुरुषस्नेही असें म्हणतात. कालमानामुळें व प्रत्येक कलेच्या वैशिष्ट्यामुळें या दोन कलांच्या तंत्रांतही फरक पडला आहे. मूक-चित्रपटांत फक्त सौंदर्य, शरीरठेवण व मनोविकारदर्शन हीं साधनें अवश्य असल्यानें रंगदेवतेचे पंचप्राण असलेले कैक नट चित्रपटाच्या अमदानींत अयशस्वी ठरले आहेत. याच्या उलट आजच्या चमचमणाऱ्या व लुकलुकणाऱ्या 'तारकां'ना जरा रंगभूमीवर येऊं द्या बऱ्याच जणांचा 'उल्का'पातच व्हायचा. कांहींचें म्हणणें रंगभूमीवरील प्रतिभा वेगळी आणि बोलपटांतील प्रतिभा वेगळी. पण रशियांत रंगभूमि व बोलपटकला सवती नसून सख्या बहिणींप्रमाणें एकत्र रहातात व

परस्परांस मदत करतात व काणेकरांच्या मतें नाटकांतील कित्येक देखावे चित्रप-ांच्या मदतीनें भव्य बनविले जातात.

नाटक व सिनेमा दोहोंतील आत्मा म्हणजे कथा हें चेस्टरटनचें मत सिनेमाच्या बाबतींत तितकेंसें खरें नाहीं. कोणत्याहि प्रकारचा चित्रपट असो त्याला कथानकाची आवश्यकता असतेच. परंतु कथानक लिहिण्याची पद्धति नाटकाच्या कथानकाहून भिन्न असते. नाटकांत प्रत्यक्ष रंगभूमीवर अभिनयामुळें मनोव्यापार दाखवणें शक्य असतें तरी रंगभूमीच्या विविध मर्यादांमुळें तें उत्कटतेनें दाखवतां येत नाहीं. उलटपक्षीं सिनेमांतील कॅमेऱ्याला पाण्यापासून तों आकाशांत कोठेंहि संचार करणें अशक्य नसल्यानें त्याला अखिल विश्व ज्याप्रमाणें पायदळीं घालतां येतें त्याप्रमाणें सूचकता, जादू, वगैरे मनाला गुंग करून सोडणाऱ्या गोष्टी त्याच्या आधीन असतात. या प्रकारच्या कथानकांत वर्णनांची गरज नसते. फक्त कथानकाचा ओघ व मर्म कळण्याइतकें वर्णन किंवा संवाद लिहिलें कीं सिनेमाचें कथानक पूर्ण होतें. (व्या. ज्ञा. कोश भाग २).

चित्रपटाचे पौराणिक, ऐतिहासिक, काल्पनिक, सामाजिक, चालू परिस्थितीवर उभारलेले, शैक्षणिक, बातमीपट, स्थलपट, गानपट, नृत्यपट, व्यंगपट व जाहिरातपट असे बारा प्रकार केले जातात. पहिले चारच घेतले तरी नाटक-सिनेमांतील जवळ जवळ दोन पिढ्यांचें अंतर स्पष्ट होतें. 'सौभद्रां'तील आसनस्थ प्रवेश करणारा व कीर्तनकारासारखा मधून मधून श्लोक म्हणणारा कृष्ण कुठे व 'गोपालकृष्ण', नंदकुमार'मधील कृष्ण कुठें? संतपटांतून चमत्कारांवर बराच भर दिला असला तरी पूर्वी नाटकांत पिस्तुलाचे बार काढून, राळ झोकून, पडदे दुभंगून दिसणाऱ्या दृश्यांपेक्षां इंद्रायणींतील अभंगांच्या गाथा तरणें, धान्याचा पाऊस पडणें, वगैरे आभास रसनिर्मितीच्या दृष्टीनें जास्ती सहज नाहीं कां वाटत? 'सिंहगड', 'स्वराज्याच्या सीमेवर' बघितला असतां राणा भीमदेवी आवेशापेक्षां वास्तवावर अधिक भर दिलेला आढळेल. काल्पनिक कथानकांत 'मृच्छकटिक' नाटक व 'वसंतसेना' बोलपट तुल्य आहेत.

चित्रपटसृष्टींत जनमनाची ओढ घेणाऱ्या अनेक पटकथालेखकांत शिवराम वाशीकर, स. अ. शुक्ल, के. ना. काळे, पेंढारकर, खांडेकर, अत्रे, वरेरकर, इत्यादि

प्रमुख होत. त्यांचे व इतर लेखकांचे मिळून ६०च्या वर चित्रपट आज उपलब्ध आहेत. परंतु वाङ्मयीन दृष्टया आपणास फक्त सामाजिक चित्रपटांचा व त्यांतल्यात्यांत वरेरकर, खांडेकर, अत्रे, के. ना. काळे, यांच्याच पटकथांचा विशेष विचार करावयाचा आहे. हे प्रथितयश साहित्यिक सावधपणें स्वतः-बद्दल व असावधपणें एकमेकांबद्दल नाना तऱ्हेचें लिहितांना दिसतात. कोणी वरेरकरांना 'धंदेवाईक नाटककार' म्हणून सिनेमा-लेखनाला अयोग्य ठरवितात तर त्यांच्या "सौंगडी"वर लिहितांना खांडेकर 'चित्रपट वाङ्मय-गुणांनीं चांगला असतांचित्रपट धंद्याच्या अन्तस्थ भानगडींमुळें पडला' असें म्हणतात जीवनाकरितां कला व मानवतावादाचे अग्रगण्य समर्थक, महाराष्ट्राचे पट्टीचे कथालेखक स्वतःच्या बोलपटांपैकीं " 'देवता' सर्वत्र लोक प्रिय झाला व 'छाये'ला १९३६ ची उत्कृष्ट चित्रपटकथा म्हणून सुवर्णपदक मिळालें" म्हणतात तर अत्रे 'खांडेकरांचीं कथानकें मामूली व कृत्रिम असून त्यांत नाटय बिलकुल नसतें' असें म्हणतात. व पुष्कळशां आपल्या भाषणांतून त्यांच्या चित्रपटकथांसंबंधीं चिमटे घेतात.

खांडेकरांनीं बोलपटसृष्टीच्या मयसभेंत प्रवेश करून निस्संशय जनतेला दिपविलें. परंतु या बोलपटांनीं त्यांच्या वाङ्मयीन निर्मितीला धक्का बसला आहे असें कित्येकांचें प्रामाणिक मत आहे. त्यांच्या सर्वच पटकथा ध्येयवादाला धरून आहेत. त्यांच्या बोलपटांतून दोन जगांतील दोन मनें व त्यांतील दोन ध्रुव एवढें अंतर स्पष्ट दिसतें. एकीकडे 'महत्त्वाकांक्षेपायीं' माणुसकी बिसरणारे श्रीमंतांचें जग, दुसरीकडे दारिद्र्यामुळें स्वत्वाला मुकावें लागणाऱ्या गरिबांचें जग. गरिबांच्या तरफदारींत "पवित्र गुन्ह्या"चें समर्थन 'छायें'तील कला, 'देवतें'तील सुशीला, 'सुखाचा शोध'मधील आनंद व 'अमृत'मधील सीता, आपापल्यापरीनें शील विकून, भोंदू बुवांच्या मठांत जाऊन, मदिरा-मदिराक्षीचा आश्रय घेऊन वगैरे रीतीनें करतात. त्यागाच्या नांवाखालीं असले गुन्हे समर्थनीय ठरतील का? हा निराशावादी दृष्टिकोण नाहीं का? समाजाची सुप्त चेतना त्यांनीं जागी होईल का? असे अनेक प्रश्न उभे राहिले तरी त्यांच्या पटकथा चिरस्मरणीय राहाणार हें मात्र खरें, असें कांहीं टीकाकार म्हणतात.

सर्वाधिक सामाजिक पटकथा लिहून सर्वाधिक लौकिक अत्र्यांनीं मराठी वाङमयक्षेत्रांत कमाविला आहे. 'ठकीचें लग्न' यानें त्यांनीं चित्रपटसृष्टींत प्रवेश केला असला तरी 'धर्मवीर'पासून त्यांची लोकप्रियता वाढूं लागली. 'ब्रम्हचारी' नें ती पराकाष्ठेस पोंचवली, त्यानंतर ते एकसारखे व्यंगपट लिहूं शकले. 'धर्मवीर' हा अर्धगंभीर व 'लपंडाव', 'पायाची दासी' व 'वसंतसेना' हे साडे-तीन गंभीर चित्रपट वगळल्यास त्यांचें अधिकांश पटकथालेखन त्यांतील उपहासगर्भ, बोचक उथळ, कल्पक, कोटिबाज, मार्मिक व प्रसंगीं फाजील विनोदामुळें जास्त प्रसिद्ध आहे. प्रो. आंबेकरांनीं त्यांना "वाङमयाच्या इतिहासांत विनोदाची नवी वसाहत स्थापणारे कोलंबस" असें म्हटलें आहे. तर "कलेकरतां कला या तत्वा-प्रमाणें हास्यासाठीं हास्य या सूत्रालाहि मर्यादा आहे हें अत्रे विसरतात. गोड गाणीं रचण्यांत ते कुशल आहेत तेवढेच व्यवहारांतील विनोदाचे हरतऱ्हेचे मासले उचलून ते सुंदर रीतीनें सजवून मांडण्यांतहि ते चतुर आहेत" असें खांडेकर म्हणतात. त्यांना कांहीं लोक विदूषक मानतात तर कांहीं सामाजिक ढोंगांना चव्हाट्यावर मांडणारे सुधारक, तर कांहीं संस्कृतिविध्वंसक तर कांहीं प्रतिगामी विचारांचे प्रचारक समजतात.

त्यांच्या स्वतःच्या शब्दांत 'प्रचार आणि कला, उद्‌बोधन नि मनोरंजन यांच्या समसमान मिश्रणाचा परिपाक' तयार करण्याकडे त्यांच्या मनाचा ओढा आहे. त्यांनीं स्वतः 'धर्मवीर' 'ब्रम्हचारी', 'ब्रँडीची बाटली' यांचे कथानकहेतु विशद करतांना म्हटलें आहे कीं, "धर्मसेवेचें, समाजसुधारणेचें, आणि लोक-कल्याणाचें सोंग घेऊन जनतेच्या डोळ्यांत धूळ टाकणाऱ्या एका ढोंगी दुरात्म्याच्या आयुष्याची कथा. . . . ब्रम्हचर्यपालनाच्या एकांतिक अनैसर्गिक छांदिष्ट-पणाच्या व्याधीवर पलिस्तर मारण्यासाठीं ब्रम्हचारी......दारूबंदीच्या चळवळीचें वास्तववादी वातावरण व तेजस्वी स्वरूप बघून प्रेक्षकांच्या राष्ट्रीय भावना उद्दीपित होऊन त्या पार्श्वभूमीवर चितारलेली मद्यपान दुष्परिणामाची कथा. . . . ." परंतु ब्रँडीची बाटली पाहून कारकुनाचा बावळटपणा आपणास ज्यास्ती रंजवितो कीं राष्ट्रीय भावना उसळतात? प्रामाणिकपणें उत्तर दिल्यास अनुरंजन हाच अत्र्यांच्या अक्षरवाङमयाचा आत्मा आहे, प्रचार नव्हे. विनोद-

निर्मितीकरितां त्यांनीं निर्मिलेलीं छांदिष्ट पात्रें पाहून गडकऱ्यांच्या वेड्यांच्या बाजारांतच तर आपण हिंडत नाहीं ना असें वाटून या पात्रांना आपण साष्टांग नमस्कार घालाल. पण व्यंगचित्रांत हें अतिरंजन आवश्यक असतेंच. अत्र्यांचे नायक बहुधा एकसारखे आहेत, कांहींसे आचरट, प्रेमापाठीमागें उल्लू झालेले, व बेपर्वाई वृत्तीचे, याच्या उलट कस्तुरी, किशोरी, सावित्री, साधना, कांता वगैरे स्त्री-पात्रांचें चित्रण जास्त यशस्वी व आकर्षक झालें आहे. कांहीं टीकाकार त्यांना सुशिक्षित स्त्रियांची टवाळी उडविणारे व प्रतिगामी विचासरणीचे मानतात. 'लपंडावांत' अशिक्षित पुरुष व सुशिक्षित स्त्री यामध्यें स्त्रीच कमी दर्जाची असल्याचा भास होतो. 'अर्धांगींतील' अरुंधती या विदुषीचें विडंबन-चित्र क्रूरपणानें काढलेलें वाटते. "पुरोगामित्वाचा कितीहि पसारा त्यांनीं आपल्या बढाईखोर भाषेंत पसरला तरी त्याच्या आड सर्वस्वी प्रतिगामित्वाचा डोमकावळा लपलेला आहे" असा वृत्तपत्रीय अभिप्राय आहे. यांतील व्यक्तिगत सूड व मत्सर वगैरे भाग वगळला तरी अत्र्यांच्या सर्व पटकथांची गोळाबेरीज करतां काय ठरतें? त्यांच्या बोलपटांचा सारांश म्हणजे त्यांचेंच हें पद--

"नाच, हास, गा, खेळ, मजाकर,
जीवन हा फुलबाग! जीवन हा फुलबाग!"

के. ना. काळे हे चित्रकथालेखकापेक्षां दिग्दर्शक या नात्यानेंच महाराष्ट्रास अधिक परिचित आहेत. त्यांचा 'धर्मात्मा', 'अमरज्योति' व 'वहां' हे चित्रपट वाङमयगुणानें सरस पण प्रेक्षकांच्या बहुजनमनाच्या मानानें उच्च पातळीवर असल्यानें ते जरी गाजले तरी पडले. "ध्येयपूर्तीचें नसलें तरी प्रयत्न केल्याचें समाधान मला मिळालें आहे" असें ते स्वतः म्हणतात. खांडेकर अत्र्यांपेक्षां काळ्यांच्या कथानकांतून वैविध्य, ध्येयवाद व बौद्धिक वातावरण निस्संशय अधिक आढळतें. त्यांच्या हातून आणखी चित्रपट निघावेत असें प्रत्येक समंजस प्रेक्षकाला वाटतें. यांतच त्यांचें यश साठविलेलें आहे.

जोशी-त्रयांत 'य. गो.' चा चित्रपट पडला याचें कारण कदाचित कथेंतहि एकादा दोष असेल परंतु त्यापेक्षां अधिक दोष प्रेक्षकांच्या सवंग अभिरुचींत आहे, त्याला काय इलाज? चि. वि. जोशांची सुप्रसिद्ध दुक्कल चिमणराव व गुंडोपंत,

'लग्न पहावं करून' व 'सरकारी पाहुणे'मध्यें झळकली आहे. त्यांतला आचरट-पणाचा भाग प्रयत्न केला असता तर दिग्दर्शकांना वगळतां आला असता पण ?·····या 'पणा'मध्येंच आमच्या कैक पटकथांचें नांव (बदनाम भी होंगे तो क्या नाम नहीं होगा ?) साठविलेलें आहे. मा. ना. जोशी यांचें 'म्युनिसिपालिटी' हें नाटक गाजलें परंतु चित्रपट इतका जाहिरातला नाहीं. उरतां उरलें महत्वाचें व उल्लेखनीय नांव विश्राम बेडेकरांचें. या कल्पक पण चाणाक्ष कथालेखकानें मोजकेच चित्रपट दिले असले तरी त्यांच्यांत वैशिष्ट्य आहे. त्यांचे चित्रपट शेजारी व पहिल्या पाळण्याची चढती कमान पहातां, 'ब्रम्हकुमारी'नें आज त्यांच्या नाटचसृष्टींत विकास खूपच झाला आहे असें म्हणतां येईल.

इथपर्यंत पटकथालेखक व त्यांच्या कांहीं कथा यांचा स्थूलमानानें विचार झाला. तंत्रदृष्टचा पटकथांचा सांगोपांग विचार करणें स्थलसंकोचास्तव अशक्य आहे. तेव्हां पटकथालेखनाचीं वैशिष्टचें खांडेकरांच्या भाषेंत पुढें दिलीं आहेत. "कथानकाच्या आत्म्याची आकर्षकता, त्या आत्म्याचा स्वभाव-रूपानें होणारा कलात्मक विकास, तो विकास करतांना करावी लागणारी मनोहर प्रसंगांचीं गुंफण, या गुंफणीत दिसून येणारी कल्पकता, भावना, इत्यादि आत्मनिष्ठ आणि एकसूत्रता, अखंड ओघ इत्यादि तंत्रनिष्ठ गुण यशस्वी चित्रपट-कथा लिहिण्यांत असलेच पाहिजेत."

'एकाद्या नाटककाराची यशस्विता ठरवायची असली तर त्याचें नाटक कोणती मंडळी पुढें आणत आहे हें पाहून अनुमान करायची जनरीति आहे, हें पूर्वीचें मत बदलून आतां असें म्हणतां येईल कीं, जाहिरातीच्या या युगांत कंपनीची यशस्विता एकाद्या प्रथितयश साहित्यिकाची कथालेखक म्हणून योजना करण्यांतच अर्धीअधिक सांठविलेली आहे. परिणामीं अदलून बदलून वर दिलेल्या चारपांच नांवांचीच मराठी चित्रपटसृष्टींत पुनरावृत्ति दिसते. हा लेखकांचाच नव्हे तर कथाविषयांतहि नावीन्य व वैविध्यांचा अभाव, तोचतोपणा, हें आमचें प्रथम वैगुण्य. मध्यमवर्गीय संस्कृतिपलीकडे नजर न टाकण्याच्या आमच्या लोकांच्या कोत्या दृष्टीमुळें पुरेसें पुरोगामित्व चित्रपटांतून दिसत नाहीं. 'पिकतें तसें विकतें' 'मागणी तसा पुरवठा" ही दिग्दर्शकांची धंदेवाईक

दृष्टि उत्कृष्ट कलाकृतींचा विचका करून टाकते व दिग्दर्शकाच्या आहारीं गेलेले लेखकच जास्त सांपडतात. बालमानसशास्त्र, प्रवासवर्णनें, शैक्षणिक बोलपट या गोष्टींची जेथें दाद नाहीं तेथें डेन्हॅम स्टूडिओंत तयार होत असलेला रवींद्रनाथ टागोरांचा चरित्रपट किंवा अगदीं अलीकडील 'The new age' हा प्रचारकी थाटाचा कां होईना पण व्यंग चित्रपट कोणीकडे ! आमच्या येथें तर चुंबनांचे उच्चांक व नायिकेची 'ओलेतीं' नायक कसा खांद्यावर उचलून नेतो यांतच पटकथा अडकलेल्या आहेत. मात्र बंगाली चित्रपटांतील रडवेपणा ज्याची कारणमीमांसा व्हिएन्नांतील मनोगाहनविज्ञ 'नेक्रोफेली' (मृत्यूबद्दल आसक्ति) या संज्ञेनें करतात. आणि रणजीत-बॉम्बे टॉकीज व इतर स्टूडिओजची चार आणे वर्गाची जास्तच जास्त करमणूक करून '५२वा आठवडा' गाठण्याची अहमहमिका बघितली कीं त्यांतील किळसवाण्या सवंगपणाबद्दल (banality) कींव वाटते व त्या मानानें मराठी चित्रपटांतील कैक वैशिष्ट्यें ठसठशीतपणें दिसून येतात. वास्तववाद, स्वाभाविक अभिनय, कुशल मॉटॉंज, चरित्रचित्रणांतील मानसशास्त्रीय खांचाखोची ओळखण्याच्या क्षमता, इत्यादि अनेक वैशिष्ट्यें दाखवतां येतील.

शेवटीं पटकथेचें मर्यादित स्वरूप व सामाजिक अपेक्षा या गोष्टी स्पष्ट करण्याकरितां येथें एक पटकथा लेखक व बहुजनसमाज म्हणजे प्रेक्षक व श्रोते यांची प्रतीक एक कल्पनामूर्ति यांचा संवाद देत आहोंत.

पटकथालेखक.—हें पहा पटकथेच्या रद्दडपणाचें, अयशस्वितेचें सर्व खापर लेखकांच्या माथीं फोडूं नका. महाराष्ट्रसाहित्यपत्रिकेंत श्री. गुण्ये यांनीं अंक ५३ ते ५६ पावेतों चित्रकथा व दृश्यकथा बनविण्याचें तंत्र दिलें आहे तें वाचा.

बहुजनसमाज.—तें तंत्र-बिंत्र आम्हांला समजत नाहीं, कांहीं ठिकाणीं लेखक हाच स्वतः संवादलेखक असतो तेथें ? अत्रे-खांडेकर घ्या.

पटकथालेखक.—खांडेकरांचा स्वतःबद्दल हा पहा निर्वाळा 'बोलपट हा अर्धनारीनटेश्वरासारखा आहे. धंदा व ध्येय, बाजार आणि कला यांचे मिश्रण त्याच्या स्वरूपांत नेहमीं रहाणार या परस्परविरोधी गोष्टी सांभाळणें ही एक प्रकारची तारेवरील कसरत आहे."

बहुजनसमाज.—अहो तुम्हीं धंदा धंदा म्हणतां पण बोलपट म्हणजे तुम्हांला नाटक वाटतं का? नाटकांतील गोष्ट निराळी होती. आतां आम्हीं करमणुकीसाठीं थेटरांत जातों—रडण्यासाठीं नव्हे. हा इंग्रजी चुटका ऐकला आहे?—

"Tickle the public and make them grin,
The more you tickle the more you'llwin
Teach the public, You'll never grow rich
You live like a beggar and die in a ditch."

पटकथालेखक.—म्हणजे? आमच्यावर बहुजन समाजाची अभिरुचि बनवण्याची, बदलण्याची, बिघडविण्याची कांहींच जबाबदारी नाहीं का? पूर्णपणें तुमच्याच तंत्रानें चालावयाचें म्हणजे आमचें व्यक्तिमत्व........

बहुजनसमाज.—सदभिरुचीबद्दल तुमच्याच आवडत्या महाराष्ट्रसाहित्य-पत्रिकेच्या नव्या अंकांतील काळ्यांचा 'चित्रपट आणि सार्वजनिक अभिरुचि' हा लेख वाचलात तुम्हीं? त्यांतील लेखक वुइल्. एच्. हेसप्रमाणें जनतेंतील स्वयंनिर्णयावर भर देतो.

पटकथालेखक.—पण हा स्वयंनिर्णय तरी समाजनिरपेक्ष आहे कीं काय? जोंवर भांडवलावर आश्रित कलेच्या आंतून आंतून तिला पोखरणारी लेनिनच्या शब्दांत बोलायचें म्हणजे 'दुहेरी सेन्सरशिप' मिटवतां येणार नाहीं तोंपर्यंत बोलपटांत राष्ट्रीय आकांक्षांचें प्रतिबिंब उमटण्याची शक्यता नाहीं.

बहुजनसमाज.—जनसंपर्काची एवढी मोठी संधि हातीं येऊनहि बोलपटांतून जन-साहित्याचा अभाव का? तुम्हीं साहित्यिकच दोषी आहांत. आज युद्ध-जन्य परिस्थितींत तुम्हांला रंजनद्वारां किती तरी लोकशिक्षणाचें कार्य करतां आलें असतें पण तुम्हीं ठरलां तांत्रिक-यांत्रिक........

पटकथालेखक.—नाहीं हो! चित्रपट या माध्यमांतच त्याच्या मर्यादा साठविलेल्या आहेत. स्थापत्यांत जी भव्यता, जें विराटत्व शक्य आहे, तें चित्रपटांतील अखंड गतिमानतेमुळें व आभासात्मक क्षण-क्षणपरिवर्ति आंदोलनां-मुळें शक्य नाहीं.

बहुजनसमाज.---मला तुमचें म्हणणें पटत नाहीं. स्वतःच्या असमर्थतेवर तुम्हीं हें स्वमताग्रहाचें पांघरूण घालीत आहां.

पटकथालेखक.---एकूण तुमचें म्हणणें काय?

बहुजनसमाज.---आमचें म्हणणें असें कीं तुम्हां पटकथालेखकांपासून आम्हांला खूप अपेक्षा आहेत. तुम्हीं हिन्दी बहुजनसमाजाला साक्षर, जागृत, उद्‌बुद्ध व चैतन्यस्वरूप करा. त्याची अभिरुचि नीट वळणावर लावा. कृपा करून सिनेमाच्या साहाय्यावर जगणाऱ्या वावदूक मराठी साप्ताहिकांना कळकळून सांगा कीं त्या भडक जाहिराती व त्याहूनहि मोठाली तोंडफाट व बारेमाप स्तुति, व निंदेच्या गंगा व ग़टारगंगा या पासून परमेश्वर आमचें रक्षण करो. फाटकांनीं मराठी वृत्तपत्र परिषदेसमोर या विषयावर निःपक्ष चर्चा केली होती पण कांहीं सुधारणा झाली आहे का त्यांत? सिनेमांतील गचाळ विनोद पाहिला किंवा सिनेमाला सार्वजनिक तमाशाचें रूप आलेलें पाहिलें कीं असें वाटतें कीं महात्मा गांधीच बिचारे सुखी, ज्यांनीं आयुष्यांत एकहि मूक काय किंवा सवाक् काय चित्रपटच पाहिला नाहीं!

संदर्भग्रंथ

Lane T: *'New technique of Screen Writing'*

Margraves: *'Successful Film Writing'*

'व्यवहार ज्ञानकोश' भाग २ रा.

'फिलमइंडिया', 'रूपवाणी', 'यशवंत', 'सह्याद्रि', 'महाराष्ट्र साहित्यपत्रिका', 'मर्क्युरी', 'रेखा' यांतील एतद्विषयक लेख

[११]

नाटकांतील रसपरिपोष

लेखक—ह. रा. दिवेकर.

रसःकस्तस्य च कथं नाट्ये पुष्टिः प्रजायते।
विशेषतो महाराष्ट्रे इत्येवात्र विचारणा॥

'रस म्हणजे काय' या विषयावर प्राचीन काळीं उपनिषत्कार ऋषि, भरतमुनि, भट्टलोल्लटापासून अभिनव गुप्तापर्यंतचे नाट्यशास्त्रावरील टीकाकार, व पुढचे जगन्नाथ पंडितापावेतोंचे साहित्यशास्त्री आणि अर्वाचीन कालीं साहित्यसम्राट् केळकर, द. वि. केळकर, जोग, फडके, कुलकर्णी, पटवर्धन, आगाशे प्रभृति प्राध्यापक मंडळी, व या विषयावर शेवटचा शब्द सांगणारे डॉ. वाटवे यांनीं आपआपल्या सामर्थ्यानुसार भरपूर चर्चा केली आहे. पण इतकें चर्वितचर्वण होऊनहि हा चर्वणापर रस म्हणजे काय हें शब्दांत सांगूं लागलें कीं ब्रह्माप्रमाणें या रसाबद्दलहि 'नेति नेति' असेंच म्हणावें लागतें.

आतांपर्यंतच्या रसविवरण करणाऱ्या बहुतेक साऱ्या विवेचकांनीं नाट्यरसापेक्षां काव्यरसाचाच अधिक विचार केला आहे. 'रसविमर्श'कारांनींहि आपल्या विवेचनांत नाटक हा शब्द मधून मधून जरी पेरला किंवा विखुरला असला तरी एकंदरींत त्यांच्या डोळ्यांपुढें अथपासून इतिपर्यंत काव्यच वावरत आहे असें दिसतें. या काव्यरसाची मानसशास्त्राच्या आधारें डॉ. वाटवे यांनीं दिलेली व्याख्या अशी आहे—

'काव्यांतील उत्कट भावनांच्या ललित आविष्काराला उद्देशून सहृदय वाचकाची सुखसंवेदक व समग्र प्रत्युत्तरात्मक क्रिया म्हणजे रस.' (रसविमर्श-पृ. १६९). या साऱ्या मराठी शब्दसमुच्चयाचा स्पष्ट अर्थबोध होण्यासाठीं

त्यांनीं या लक्षणाचा इंग्रजी अनुवादहि दिला आहे कीं ('The pleasant and total emotional response of a sympathetic reader to the elegant expression of intense emotion in poetry is Rasa.') या रसानें प्राप्त होणारा "आनंद इंद्रियतृप्तिरूप नाहीं, वैयक्तिक नाहीं, भ्रमजन्य नाहीं, 'सविकल्प' नाहीं व 'निर्विकल्प'हि नाहीं. तो स्वानुभवगम्य आहे, येवढें सांगितलें म्हणजे पुरें" असें लेखकानें पृ. २१८ वर सांगितलें आहे. हा काव्यानंद जसा असा नाहीं, असा नाहीं तसाच काव्य-रस म्हणजे काव्य वाचून जी 'समग्रप्रत्युत्तरात्मक क्रिया' तीहि अमुक नाहीं, अमुक नाहीं असेंच म्हणावें लागेल. शब्दजालांत न गुरफटतां सांगावयाचें झालें तर काव्य वाचल्यानंतर, 'न सांगतां येण्यासारखें, मनाला गुदगुल्या होणारें जें कांहीं तरी वाटत असतें' तो रस असेंच म्हणावें लागेल व त्याचें 'नेतिनेतित्व' मान्य करावें लागेल.

या साऱ्या विवेचनांत काव्याला प्राधान्य आणि नाटकाला गौणत्व दिलेलें सांपडेल. भारती युद्धांत भीष्म पितामहांशीं समरप्रसंग करितांना अर्जुनानें पुढें करण्यापुरता जेवढा शिखंडीचा उपयोग केला तेवढाच या रसवाद संग्रामांत काव्यानें नाटकाचा केला असें म्हणावें लागतें. या मुळेंच नाटक हा शब्दसुद्धां अनेक वेळां 'नाट्यदर्शन' या अर्थीं न समजला जातां त्यासाठीं रचिला गेलेला 'नाट्यकाव्यग्रंथ' याच अर्थीं समजला जातो. पण नाटकास ग्रंथाची आव-श्यकताच आहे असें नाहीं. प्रत्येक नाटकग्रंथ जरी नाट्यदर्शनासाठीं लिहिला जातो तरी प्रत्येक नाटक ग्रंथावरून केलें जातें असें नाहीं. प्राचीन काळीं अनेक नाटकें ग्रंथ शिवायच होत असत. लोकांस माहीत असलेला कथाभाग तेवढा घेऊन नट आपआपले कल्पने व प्रतिभेप्रमाणें जें काय बोलावयाचें तें बोलत. अजूनहि खेडेगांवांत गडीमाणसें, कुळवाडी, अशीं नाटकें करतात. म्हणून नाटकाचा विचार करतांना नाटकग्रंथाचा विचार न करतां नाट्यदर्शनाचाच विचार केला पाहिजे. या लेखांत नाट्य किंवा नाटक शब्द ग्रंथास न लावितां दृष्टिश्रुतिगोचर दृश्यश्रव्यांस लाविला आहे.

काव्यरसाची निष्पत्ति व त्याचा आस्वाद यांची अत्यंत सुंदर व व्यापक उपपत्ति 'रसविमर्शांत' दिली आहे त्यांतील मुख्य पायऱ्या पुढीलप्रमाणें :—

(१) क्रीडा या हेतूनें आरंभ,

(२) मनाची एक विशिष्ट अवस्था झाल्यावर होणारा आत्माविष्कार,

(३) कल्पनानिर्मित रमणीय मंडलांत निर्माण होणारी प्रतिसृष्टि,

(४) त्या सृष्टींत होणारे मनोव्यापार, आणि

(५) त्यामुळें होणारा अलौकिक आनंद.

यांतून क्रीडेंत आरंभ आणि आनंदांत अंत एवढीं दोन टोंकेंच काव्य आणि नाटकांत साधारण आहेत. मधल्या साऱ्या प्रक्रियांतून बराच भेद आहे. तो कसा तें पाहूं.

वाचनास आरंभ झाला कीं हळूहळूं चित्ताची एकाग्रता होऊं लागते. पुढच्या विशिष्ट मनोवस्थेची —जिला 'रसविमर्श'कारांनीं 'आहार्यज्ञानयुक्त' असें शास्त्र-संमत नांव दिलें आहे—ही एकाग्रता जननीच होय. ही एकाग्रता होण्यास काव्य-वाचनाचे वेळीं अडथळे कमी असतात. मी आपल्या अभ्यासिकेंत किंवा बिछान्यावर ज्या वेळीं काव्य वाचनास आरंभ करतों, तेव्हां बाह्य परिस्थिति एकाग्रतेस बरीच अनुकूल असते. पण नाटक पहावयास बसलों असतांना मी प्रेक्षागृहांत असतो. माझ्याजवळ किंवा आगेंमागें अनेक प्रेक्षक बसलेले असतात. नुसतें त्यांचें अस्तित्वहि एकाग्रतेस प्रतिकूल असतें. मग त्यांचे वेष, त्यांचे शब्द नी त्यांचे व्यापार या साऱ्यांची भर पडल्यावर तर विचारावयासच नको. या साऱ्या गोष्टी माझ्या एकाग्रतेंत विक्षेप आणीत असतात आणि या साऱ्या विक्षेपांतूनच चित्ताची एकाग्रता व्हावयाची असल्यामुळें नाटक पहातांना होणाऱ्या एकाग्रतेच्या आणि काव्य वाचतांना होणाऱ्या एकाग्रतेच्या उत्कटतेंत फरक पडतो.

मनाची एकाग्रता किंवा त्यापुढील होणारी विशिष्ट अवस्था उत्पन्न करण्यास जें चेतक असतें तेंहि काव्यांत व नाटकांत भिन्न असतें. काव्य वाचीत असतांना पंचज्ञानेंद्रियांपैकीं फक्त चक्षुरिंद्रियच काम करीत असतें. बरें त्या इंद्रियाचा ज्या विषयाशीं संनिकर्ष होत असतो तो तरी आकर्षक आहे काय? डोळ्यांस

जर कांहीं दिसत असेल तर पांढऱ्या कागदावरील काळीं अक्षरें. या अक्षर संघातांनीं व्यक्त होणाऱ्या शब्दांचा मोठ्यानें वाचीत असल्यास श्रुत किंवा मनांत वाचीत असल्यास अश्रुत नाद आपल्या प्रत्यक्ष किंवा मानसिक कानांवर येतो व त्या शद्बांनीं वाच्य, लक्ष्य आणि व्यंग्य अर्थांत आपण प्रवेश करूं लागतों. यांत कल्पनाशक्तीचेंच बाहुल्य असल्यामुळें तिजवर बराच ताण बसतो. पण नाटकांत तसें नसतें. या चेतक वस्तु नाटकांत आपणांपुढें दृश्य स्वरूपांत वावरत असतात, त्यांचे शब्द आपल्या कानांवर प्रत्यक्ष पडत असतात आणि त्या शब्दांतील अर्थ व्यक्त करण्यास त्यांचा अभिनयहि आपणांस दिसत असतो. यामुळें कल्पनाशक्तीला ताण कमी बसला तरी पण पुष्कळ वेळ या दृश्यश्रव्यतेमुळेंच मनाच्या बोधशक्तीला जबर धक्के बसण्याचा संभव असतो. ज्या काल्पनिक व्यक्तींच्या द्वारें आपणांस बोध व्हावयाचा असतो त्याचें रूप, वेष, अभिनय, उच्चार इत्यादि गोष्टी काव्य वाचतांना आपल्या कल्पनेनुकूलच असतात. पण नाटकांत १६ वर्षांच्या शारदेचा वेष एकाद्या काळ्या बाप्यानें घेतलेला दिसला, कण्वासारखा ऋषि कंबरेला शालजोडी गुंडाळून डोळ्यांपुढें उभा राहिला, स्त्रीशीं एकांतांत प्रेमालाप करणारा नट वीररसाचे आविर्भावानें गर्जून बोलूं लागला तर आपले बोधशक्तीस धक्का बसतो व आत्माविष्काराचें काम अधिक बिकट होतें.

आत्माविष्कारानंतर होणारी प्रतिसृष्टि या नाटकाचे बाबतींत आणखीहि भिन्न होते. काव्य वाचीत असतां एकादा सुंदर श्लोक, एकादा मनोहर प्रसंग आला तर मी त्याचा आस्वाद हवा तेवढा वेळ व हव्या तितक्या वेळां घेत बसूं शकतों. ही चर्वणा करीत असतांना मला हवी तेवढी काल्पनिक प्रतिसृष्टि निर्माण करतां येते. पण नाटकांत तसें करतां येत नाहीं. आपणांस आवडलेल्या एकाद्या गेय पदास 'आणखी एकदां' म्हणून ओरडून गायक-नटास गावयास लावितां आलें तरी पाठ्याची किंवा प्रसंगाची पुनरावृत्ति मला करून घेतां येत नाहीं. माझ्यापुढून जाणाऱ्या दृश्यश्रव्याचा प्रवाह मला अडवितां येत नाहीं. त्यामुळें निर्माण होणाऱ्या प्रतिसृष्टींत फार अंतर पडतें. काव्यग्रंथ वाचीत असतां रसानुकूल उत्कटता वाढली तर, किंवा रसप्रतिकूल कांहीं संदर्भ आला तर मधलीं पानें गाळून, खंड न पडूं देतां, पुढें वर्णिलेल्या त्याच प्रसंगाचें वाचन

आपणांस चालूं ठेवितां येतें आणि रसास्वाद पूर्णपणें घेतां येतो. पण नाटकांत तसें करतां येत नाहीं. एकाद्या अत्यंत करुण प्रसंगानंतर एकदम हास्यकारक प्रवेश नाटकांत सुरूं झाला तर मला तो थांबवितां किंवा टाळतां येत नाहीं. त्या प्रसंगापुरते डोळे मिटून घ्यावयाचे किंवा उठून जावयाचें म्हटलें तरी मध्यांतर बरेंच गेल्यानें घुटक्यावर घुटके घेऊन जी तृप्ति होते ती न होतां एक घुटका चहाचा व एक औषधाचा असें झाल्यामुळें मन अतृप्त व असंतुष्ट स्थितींत राहतें. एकेक प्रकारचा पदार्थ एकेकदांच वाढल्या जाणाऱ्या इंग्रजी पद्धतीच्या जेवणांत आणि सारे पदार्थ एकदम पुढें ठेवून हवा असेल तो हवे तितके वेळ वाढण्याच्या आपल्या पद्धतीच्या जेवणांत जें अंतर, तेंच नाटकाच्या आणि काव्याच्या आस्वादांत आहे. एका प्रकारांत पूर्ण पारतंत्र्य तर दुसऱ्यांत सारें स्वातंत्र्य. यामुळें आत्माविष्कारानंतर होणाऱ्या प्रतिसृष्टींत फारच अंतर पडतें.

प्रतिसृष्टींत ज्या मानानें अंतर पडतें त्या मानानें मनाचे व्यापारही बदलत राहतील. काव्य वाचतांना ते जितक्या मोकळेपणानें होऊं शकतात तितके प्रेक्षक, नट, पुढें दिसणारे देखावे आणि कानांवर पडणारे शब्द या चौकटीच्या आंत स्वतंत्रपणें होऊं शकत नाहींत. यामुळें 'पुनःप्रत्यय, अभिज्ञा, अतृप्त वासना-तृप्ति, तृप्तवासनोद्‌गार, व नवनवीन गोष्टींतील सौंदर्यप्रतीति' होण्यास जितकी चर्वणा आवश्यक असते तितकी नाटक पहातांना होत नाहीं. शिवाय अनभिमत प्रसंगांचा प्रतिकूल परिणाम ते प्रसंग प्रत्यक्ष पुढें असल्यानें नाटकदर्शनांत काव्य-वाचनापेक्षां अधिक तीव्रतेनें झाल्यामुळें रसोत्पत्तीस व रसास्वादास बाध येतो. याच कारणामुळें सर्वसामान्य अनभिमत प्रसंग--उदाहरणार्थ मृत्यु, युद्ध, प्रकट श्रृंगार, खानपान, इत्यादि नाटकांत दाखवूं नये म्हणून नाट्यशास्त्रांत सूचना दिल्या आहेत. कारण वाचनापेक्षां प्रत्यक्षदर्शनाचा परिणाम मनावर अधिक तीव्रतेनें होतो. 'अललल ड़ुर्र' असें ओरडत, राळ फेकली जात असतां तिच्या ज्वाळांत राक्षसांचें सोंग घेतलेले नट, जुन्या नाटकांतून जेव्हां तरवारी परजीत व पट्याचे हात फेंकीत रंगभूमीवर प्रवेश करीत तेव्हां जो रौद्र किंवा भयानक रस प्रतीत होई, तो हें वर्णन वाचून होणार नाहीं. 'सौभद्रांतील' कृष्ण-रुक्मिणीच्या प्रणयचेष्टा उत्तम नटांनीं उठावदार रीतीनें करून दाखविल्या तर

जो परिणाम होतो तो 'सौभद्रांतला' तो प्रवेश वाचून होत नाहीं हा अनुभव कोणास नाहीं ?

याप्रमाणें रसोत्पत्तीस नी रसास्वादास ज्या गोष्टी आवश्यक आहेत, त्या साऱ्यांचा नीट साकल्यानें विचार केला म्हणजे थोडक्यांत असें म्हणावें लागेल कीं काव्यांतील रस कविप्रयुक्त शब्दांवर प्राधान्यतः अवलंबून असतो आणि वाचकाच्या कल्पनाशक्तीनें त्याचा परिपोष होतो तर नाटकांतील रस नटप्रयुक्त अभिनयावर प्राधान्यतः अवलंबून असतो आणि प्रेक्षकास होणाऱ्या प्रत्यक्ष दर्शनश्रवणानें परिपुष्ट होतो. काव्यरसाचा आस्वाद घेतांना आपण स्वतंत्र असतों नी त्यामुळें आपणांस त्याचा आस्वाद मनसोक्त घेतां येतो. पण नाटकांतल्या रसाचा आस्वाद घेतांना आपण परतंत्र असतों व त्यामुळें त्या आस्वादाचें प्रमाण बदलत राहतें. अमुक रसाचा आस्वाद घेण्यास अमुक काव्य पुरेसें पडेल पण अमक्या रसाचा आस्वाद घेण्यास अमकें नाटक खात्रीनें पुरें पडेल असें सांगतां येणार नाहीं. ती रसोत्पत्ति व तो रसास्वाद प्रेक्षागृह, नट, देखावे, अभिनय, इत्यादि अनेक गोष्टींवर निर्भर राहील व त्यामुळें अमुक काव्य अमुकरसोत्पादक आहे असें जरी सांगतां आलें तरी अमुक नाटक अमुकच रस उत्पन्न करील असें सांगतां येत नाहीं. एकाद्या विशिष्ट रसासाठीं एकादें नाटक पहाण्यास जावें व घरीं परत येतांना त्या रसाऐवजीं नुसता हास्यरस घेऊन परतावें, असें घडल्याचें अनेक वेळ प्रसंग आले आहेत. नाटकांतील रसपरिपोषाचा विचार करतांना या गोष्टी ध्यानांत ठेवणें अवश्य आहे.

नाटकांतील रसपरिपोषावर वर लिहिल्याप्रमाणें सामान्य विचार झाला. आतां मराठी नाटकांत हा रसपरिपोष कसा होत असे, होतो किंवा होईल या विषयीं थोडा विचार करून लेखणीस विश्राम देऊं. या लेखकानें १८९३ पासून नाटकें पाहिलीं आहेत. त्या वेळीं जीं नाटकें होत तीं बहुधा पौराणिक कथांवर आधारलेलीं असत. कथा परिचयाची असल्यामुळें पुस्तकाची गरज नसे. कांहीं कथांवरील नाटकें जरी शिळा-प्रेसवर छापलेलीं असत तरी त्यांतील भाषेकडे नट फारसें लक्ष्य न देतां, आपआपल्या कल्पनेनेंच बोलत. धोतराच्या पिळाची सोंड लावलेला गणपति, कमरेस पुढें मोराचें तोंड व पाठीमागें पिसारा लावून

नाचणारी सरस्वती, वेडावांकडा पोषाक व डोक्यांत कर्दुलिबाचीं पानें खोंवलेला लिब्या--विदूषक, कागदाचीं नऊ तोंडें अधिक लावून व पुठ्याचे नऊ नऊ रंगीत हातांचीं पानें बांधून पुढें आलेला रावण इत्यादि नेपथ्यविधि, आपल्या मगदुराप्रमाणें केलेलीं भाषणें, इत्यादि गोष्टींमुळें रसोत्पत्ति बेताचीच होत असे.

पुढें कांहीं संस्कृत नाटकांचीं भाषांतरें–विशेषतः 'मृच्छकटिक' 'आणि' 'वेणीसंहार'–होऊन त्या आधारें नाटकें होऊं लागलीं. 'नंदकुमार'सारखीं स्वतंत्र शोकान्त नाटकेंहि शेक्सपियरच्या कांहीं नाटकांबरोबर मराठींत झालीं व मग मात्र नट आपलीं भाषणें या ग्रंथांवरून पाठ करून म्हणूं लागले. अभिनयाकडे स्वाभाविकच लक्ष्य अधिक गेलें व देखाव्यांच्या बाबतींतहि बरीच सुधारणा झाली. पण या सान्यांपेक्षां मराठींत जी संगीतप्रथा शिरली तिचा मात्र रसपरिपोषावर फार मोठा परिणाम झाला. जोंपर्यंत पदांच्या चाली साध्या होत्या व त्यांतील अर्थबोध स्पष्ट होत होता तोंपर्यंत संगीताची रसपरिपोषास चांगली मदत होत होती. "शाकुंतलाच्या" चौथ्या अंकांतील 'जाते कीं मम शकुंतला ही' हें किर्लोस्करांचें पद नटाच्या तोंडून ऐकत असतांना प्रेक्षकांचे डोळे भरून येत. "मृच्छकटिक"तील 'अधम किति पालका अससि भूपा' हें पद ऐकतांना खरोखरच त्वेष येई. "शारदेंतील" 'सदय शांत असशी मरणा' हें पद चालू असतां करुण रस उत्पन्न होई. याचें कारण सुलभ, अर्थबोध आणि वाक्यपाठापेक्षां पदगानाला लागणाऱ्या अधिक कालामुळें चर्वणेला सांपडत असलेला अधिक अवसर. पण जेव्हांपासून नवनव्या गायकी तानांनीं भरलेल्या चालींवर पदें गायिलीं जाऊं लागलीं आणि दुर्बोधतेमुळें अर्थाचा मनावर शून्य परिणाम होऊं लागला तेव्हांपासून नाटकास कमीअधिक प्रमाणांत गाण्याच्या मैफलीचें स्वरूप येऊं लागलें. पदांस लागणाऱ्या बेसुमार वेळामुळें पद चालू असतां नटांस--इतर नटांस अभिनय करणें अशक्य झालें व यामुळें या गायनाचा रसपरिपोषावर प्रतिकूल परिणाम होऊं लागला. संगीत नाटकांत ज्याप्रमाणें रसोत्पत्तीस गाण्यांची बाधा होऊं लागली त्याचप्रमाणें गद्य-नाटकांत बेसुमार विनोद, वेळींअवेळीं कोट्यांची रेलचेल व आत्मगत भाषणांचा प्रचण्ड विस्तार या गोष्टींमुळें रस पुष्ट होण्यास अडचण पडूं लागली.

या साऱ्या गोष्टींचा परिणाम अप्रत्यक्षपणें असा झाला कीं चलच्चित्रांची चलती झाल्याबरोबर नाटक पहाणाऱ्या प्रेक्षकसमूहास ओहोटी लागली आणि बोलपटांनीं तर मराठी रंगभूमीस जवळ जवळ अबोलच करून टाकिली. मध्यंतरीं 'नाटचमन्वंतर' या संस्थेनें वर सांगितलेले दोष वगळून आणि एक अभिनव सुधारणा (स्त्रियांची भूमिका सुशिक्षित स्त्रियांनीं घेण्याचा प्रयोग) करून नाटकाचें पुनरुज्जीवन करण्याचा स्तुत्य प्रयत्न केला व मराठी नाटकांचे चाहत्यांच्या मनांत आशा उत्पन्न केली. पण 'आरंभशूराः खलु दाक्षिणात्याः' या शापवाणीनें त्या संस्थेची 'आंधळचांची शाळा' आंधळचांचीच शाळा ठरली. त्या संस्थेंतील लोक आंधळे कसे व कां झाले याची चर्चा करण्याचें हें स्थळ नव्हे. पण जों-पावेतों भाडोत्री नट, स्वार्थपर नाटकलेखक आणि नुसत्या प्राप्तीच्या मानानें यश मोजणाऱ्या नाटकमंडळचा यांच्याच हातांत रंगभूमि असेल तोंपावेतों मराठी नाटकांत सुधारणा आणि विशेषतः रसपरिपोष होणें कठिण वाटतें. पण हिंवाळचांतली मोठी काळोखी रात्र असली तरी तिला शेवट हा असणारच. त्याचप्रमाणें 'शतसांवत्सरिक' या उत्सवाच्या रूपानें कां होईना, पण मराठी रंगभूमीचा सर्वांगीण विचार सुरूं झाला आहे, निरनिराळचा लेखांच्या रूपानें त्या विचारांचा उच्चारहि होऊं लागला आहे आणि लवकरच ते विचार आचारांत परिणत होऊन मराठी रंगभूमीस ऊर्जित दशा लवकर येईल अशी आशा वाटूं लागली आहे. ईश्वर करो आणि ती आशा त्या नटवर नटेशाच्या कृपेनें पूर्ण होऊन रसिकप्रेक्षकांस रसास्वाद प्राप्त होऊन

'रसँ ह्येवायं लब्ध्वाऽऽनंदी भवति ।'

या उपनिषद्वाक्याप्रमाणें आनंद मिळो !

---

[१२]

किर्लोस्कर

लेखक.—रा. के. कुळकर्णी

ईश्वराचा लेश मिळे तरि, मूढ यत्न शेवटीं जातो।

अण्णा किर्लोस्कर ३१ मार्च १८४३ या दिवशीं जन्मास आले. त्यांच्या बरोबरच सांगली येथें श्रीमंत आप्पासाहेबांच्या उदार व अखिल कलोत्तेजक आश्रयाखालीं विष्णुदास भावे यांच्या कल्पकशक्तींतून नाटचकला उदयास आली. याप्रमाणें देवी व तिचा भक्त हीं एका काळींच पृथ्वीतलावर अवतरलीं. विष्णुदास भावे यांनीं केलेल्या पौराणिक नाटकांच्या आरंभींच्या चाळीस वर्षांच्या अवस्थेंतही अण्णा तिचे जबरदस्त भक्त होते. पुढें अण्णांनीं लाविलेल्या संगीताच्या वळणांत कित्येक कंपन्यांच्या द्वारें निरनिराळ्या रसांचें पोषण करीत नाटचकलेनें पुढील साठ वर्षें घालविलीं. आतां बोलपटाच्या काळांत रंगभूमीरूपी तिचें जीवन समाप्त होऊन इतर मृतजीवांप्रमाणें ती पृथ्वीतलावर छायारूपानें संचार करीत आहे असें म्हणणें अनुचित होणार नाहीं.

मनुष्यजातीची उत्क्रांति—मग ती राष्ट्रांत असो वा राष्ट्रांतील अंतर्गत विभागांत असो—निरनिराळ्या दिशांनीं होत असते. समुद्राच्या लाटांप्रमाणें तिची वेळ आली म्हणजे चढत चढत उच्च कोटीस जाऊन ती पुन्हा उतरूं लागते. परंतु या चढ-उतारांत मानवी संस्कृति मंदगतीनें पण निश्चितपणें प्रगतीच्या मार्गावर जात असते. मराठी भाषेच्या उत्कर्षाचा विचार करतां असें दिसेल कीं जीविताचें कोडें उकलण्याच्या साधु-संतांच्या प्रयत्नांत व पुढें डलहौसी-मेकॉले यांच्या काळांत तयार झालेल्या भूमीला खतपाणी देऊन पाश्चात्य कळ-झाडांची माहिती झालेल्या न्यायमूर्ति रानडे, डॉ. भांडारकर, प्रो. जिन्सीवाले,

इत्यादि बागवानांनीं तिच्यांत नवीन बीजें रोंविलीं. त्यांनाच टिळक, आगरकर, चिपळूणकर, इत्यादि विद्वानांनीं हौसेनें पाणी देऊन मशागत केल्यानें आज तीं अनेक फळाफुलांनीं बहरलेली दिसत आहेत.

सांस्कृतिक चळवळीचा विचार करतांना एक गोष्ट प्रत्ययास येते व ती म्हणजे निरनिराळया दिशांनीं व स्वतंत्रपणें व्यक्ति कार्य करीत असल्या तरी सर्व गुण समष्टिरूपानें असणाऱ्या एखाद्या व्यक्तीलाच तिचें नेतृत्व लाभतें. अशाच दृष्टीनें टीकाकारांनीं 'आद्य संगीत मराठी नाटककार' ही पदवी अण्णांना दिली.

अण्णांच्या व्यक्तित्वांतील चटकन् नजरेंत भरणारा गुण म्हणजे एकतानता. लहानपणीं हा गुण ओळखला न गेल्यानें शाळेंतील मास्तर त्याला उनाडपणा समजतात. हा उनाडपणा अण्णांच्या प्रमाणें हरी नारायण आपटे, टागोर, शेक्सपिअर, क्लाइव्ह, इत्यादि निरनिराळ्या क्षेत्रांत पुढें आलेल्या अनेक व्यक्तीं-मध्यें आढळतो. महाराष्ट्राच्या सुदैवानें अण्णांचें मराठी शिक्षण व संस्कृतचा अभ्यास, काव्य-नाटकाचे व्यासंगी त्यांचे वडील पांडुरंगतात्या यांच्या नजरे-खालींच झालें होतें म्हणून बरें. घरीं असतांही हनमत्जयंतीस आरास करून अण्णा चौदाव्या वर्षापासून नाटकें करूं लागले. सतराव्या वर्षी श्रीमत् शंकराचार्यांचा जन्मोत्सव आपल्या गांवीं गुलीसुर येथें थाटामाटानें करण्यास सुरुवात केली. येथेंच त्यांची व बाबा गर्दे यांची गट्टी जमली. पण अण्णांच्या संगतीनें बाबा बिघडतो असें पाहून त्यांच्या वडिलांनीं त्यांना अण्णांपासून दूर केलें. पुढें अण्णांना उच्च शिक्षणासाठीं पुण्यास पाठविण्यांत आलें. पण तेथें अभ्यासाच्या ऐवजीं नाटक-कंपन्यांत मिसळण्यांत व पौराणिक नाटकांत पदें करण्यांत त्यांनीं आपला सारा वेळ घालविला. पण या उनाडपणानेंच त्यांच्या पुढील कीर्तिमंदिराचा पाया घातला.

अण्णांमध्यें आढळून येणारा दुसरा गुण म्हणजे मनाचा करारीपणा. इष्ट कार्य साध्य करण्यासाठीं नाना तऱ्हेच्या युक्त्या योजून उपयुक्त सामुग्री एकत्र करणें, माणसें जोडणें व निश्चय अढळ ठेवणें हे गुण अण्णांमध्यें होते याची ग्वाही त्यांचे भक्त त्र्यंबकराव साठे व शंकरराव मुजुमदार यांनीं दिलीच आहे.

लहानपणीं मात्र लोक त्याला नादिष्टपणा किंवा हट्टीपणा म्हणत. यासंबंधीं श्री. मुजुमदार यांनीं त्यांच्या संन्यास घेण्याबद्दलचें एक मौजेचें उदाहरण अण्णासाहेबांच्या चरित्रांत दिलें आहे. 'जित्याची खोड मेल्याशिवाय जात नाहीं' असें म्हणतात परंतु अण्णासाहेबांचा निश्चयीपणा मेल्यावरहि राहिलाच. त्यांच्या पिण्डाला दहाव्या दिवशीं कावळा शिवला नाहीं असें म्हणतात.

त्यांचा तिसरा गुण म्हणजे मनाचा मोठेपणा व हृदयाचें औदार्य. अण्णास जरी थोडा पगार होता तेव्हां देखील ते खर्चीक असत. त्यांच्या घराला कुलुप कधीं लागत नसे. कचेरींत फराळाचा डबा आला म्हणजे सर्व मंडळींनीं मिळून तो संपवायचा. स्वभाव गोड, गंभीर, मनमिळाऊ, विनोदी व उदार असल्यानें त्यांना माणसें नेहमींच वश होत गेलीं.

अण्णांच्या यशास कारणीभूत होणारी चवथी गोष्ट म्हणजे नाटककार या दृष्टीनें त्यांची सर्वांगीण पात्रता. अण्णांनीं पूर्वींच्या पौराणिक नाटककंपन्यास मदत करण्यास अनेक आख्यानावर पदें करून तसेंच ईशस्तवनाच्या इतर स्फुट कविता करून आपल्यांतील कवित्व पूर्णपणें जागृत केलें होतें. त्यांची कविता बाबा गर्द्यांच्या कवितेप्रमाणें प्रसादपूर्ण व सुगम नव्हती तरी ती सुबोध व रसाळ होती. त्यांच्या कवित्वाच्या माधुर्याची सीमा 'शाकुंतलाच्या' चौथ्या अंकांत व 'सौभद्रांतील' कित्येक पदांत आली आहे. 'शाकुंतल' लिहिण्यापूर्वीं सात वर्षें 'शांकर दिग्विजय' व 'अल्लाउद्दीनची चितुरगडवर स्वारी' हीं नाटकें लिहून गद्य नाटककार होण्याचा अण्णांनीं सफल प्रयत्न केला होता. त्यांचें 'शाकुंतल' हें भाषांतर खरें पण नाट्य-प्रयोग दृष्टीनें त्यांनी परशुरामपंत तात्यांवर अनेक ठिकाणीं ताण केली आहे हें श्री. शंकरराव मुजुमदार यांनीं 'नव्या आवृत्तीचा विशेष' या प्रस्तावनापर लेखांत स्पष्ट केलेंच आहे. तें त्यांचें खुबीदार रूपांतर सहृदय चिकित्सकांस हृदयंगमच होतें. अण्णांनीं कालिदासाच्या शब्दांचें किंवा वाक्यांचें भाषांतर केलें नसून कविकुलगुरूच्या हृद्गताचाच जणुं आविष्कार केला आहे.

स्वतंत्र नाटककार अशी त्यांची कीर्ति 'सौभद्र' व 'रामराज्यवियोगाच्या' द्वारें सर्व महाराष्ट्र भर पसरली. कवि व नाटककार म्हणून जगांत पुष्कळ पुरुष

विख्यात् झाले पण या दोन्ही शक्तींच्या जोडीला अप्रतिम नटत्वाचें भाग्य किर्लो-स्करांपूर्वी शेक्सपियरशिवाय क्वचितच कोणास लाभलें असेल. अण्णांना आपलें कार्य उत्तम रीतीनें करावयाचें असल्यानें ते स्वतः सूत्रधाराचें, 'शाकुंतला'च्या प्रथमांकात वैखानसाचें व चौथ्या-पांचव्या अंकात शार्ङ्गरवाचें, 'रामराज्य-वियोगांत' दशरथाचें व 'सौभद्रांत' बलरामाचें काम करीत. एकदां तर बाळकोबा नाटेकरांनीं काम करण्याचें नाकारलें असतां ऐन वेळीं पदें बदलून त्यांनीं कण्वाचेंही काम केलें होतें.

नाट्यकलेंस उन्नतपणा आणण्यासाठीं अतिशय कठीण व नाजुक गोष्ट म्हणजे नाटककंपन्यांच्या मालकीचा. योग्य पात्रें हुडकून एकत्र करणें, मंडळींच्या राहण्याची, खाण्या-पिण्याची योग्य ती काळजी घेणें, भांडणांत तडजोड काढणें, भागीदारांस संतुष्ट राखणें, नटांना योग्य तीं पारितोषिकें देऊन उत्साहित करणें, गांवांतील पुढाऱ्यांचें सहकार्य संपादन करणें इत्यादि गुण नाटककंपन्यांच्या मालकांत अवश्य असतात. अण्णांमध्यें हे गुण तर होतेच पण ते व्यवहारदक्ष व प्रसंगावधानीही असत. यामुळेंच कवि, नाटककार, नट व मालक या सर्व भूमिका चांगल्या रीतीनें पार पाडून नाट्यकलेचें भविष्य उज्ज्वल केलें व तिला संगीताचा साज चढविला.

अण्णांचा आत्मत्यागही वाखाणण्यासारखा होता. जें कार्य करावयाचें त्याला सर्वस्वी वाहून घेतल्याशिवाय लक्ष्मीकडून प्रत्युत्तर येत नाहीं. कंपनीला हजारो रुपये मिळत असतां अण्णांनीं श्रीमंत होण्याचा विचार कधींच केला नाहीं किंवा आपल्या कुटुंबाची सोय पाहिली नाहीं. वाटेल त्या हलक्या पात्राचें काम करण्यास ते तयार असत. एकदां एका तोंडपुज्या नौकरानें त्यांना रुप्याचें ताट मांडलें असतां सर्वांस रुप्याचीं ताटें असतीं तों मला हें नको असें म्हणून त्यांनीं तें नाकारलें.

अशा प्रकारचे अनेक गुण त्यांच्यांत असल्यामुळेंच त्यांना अलौकिक यश लाभलें. अण्णांची ईश्वरावर पूर्ण भक्ति होती व त्यामुळेंच जनताजनार्दनरूपी भगवंताचें त्या अंगीकृत केलेल्या जनमनरंजनाच्या कार्यांत परिपूर्ण अधिष्ठान होतें.

नाटककंपनी काढण्याचे अण्णांचे प्रारंभींचे प्रयत्न असफल झाले तरी 'यत्नैः पुनैः पुनरपि प्रतिहन्यमानाः प्रारब्धमुत्तमजना न परित्यजन्ति' या न्यायानें अण्णांनीं आपलें ध्येय ढळूं दिलें नाहीं. पात्रांच्या तोंडून पदें म्हणविल्यास नाटकास विशेष गोडी येईल ही कल्पना मात्र अण्णांचे मनांत बरेच दिवसांपासून घोळत होती. त्याच सुमारास डेक्कन कॉलेजांत 'मृच्छकटिक', 'मालतीमाधव' इत्यादि संस्कृत नाटकांतील श्लोक रागदारींत म्हणण्याचा प्रयत्न झाला होता व सोकर बापूजी त्रिलोकेकर यांनीं पार्शी नाटकमंडळींत तो यशस्वी केलेला पाहून अण्णांना मराठींत हा प्रयोग करण्याची बुद्धि झाली व अशा रीतीनें मराठी नाट्यकलेवर साज चढविला गेला.

अण्णांच्या संगीत नाटकांची नांदी मोठ्या उत्साही वातावरणांतच गायिली गेली. 'शाकुंतलाचा' पहिला खेळ कॉलेजांतील हौशी नाटकांच्या धर्तीवर असल्यामुळें त्यांच्या कचेरींतील मंडळींनीं व एक-दोन ग्रॅजुएट झालेल्या गृहस्थांनीं त्यांत भाग घेतला होता. मोरोबा वाघुलीकर व बाळकोबा नाटेकर हे दोन गोड आवाजाचे कसलेले गायक मिळाल्यानें यश खास येणार असा डंका आधींच पिटला गेला होता. हा 'भल्या माणसांचा' कविकुलगुरु कालिदास याची कृति मराठींत आणण्याचा प्रयत्न असल्यानें पुण्यांतील विद्वत्शिरोमणींनीं नाटकाच्या हस्तपत्रिकेवर सह्या केल्या. पुण्या-मुंबईतील प्रेक्षक समाजानेंही हा प्रयोग पाहण्यासाठीं उड्यावर उड्या घेतल्या. संगीत नाटकाचा हा उगम काश्मिरांतील वितस्तानदीच्या भव्य स्रोतांप्रमाणें होता. एवढ्या थाटामाटानें यापूर्वीं कोणत्याच मंडळी ाप्रारंभ झाला नव्हता व नटीच्या तोंडचे —

'आज मज सहज आला उल्हास
स्फुरण हृदयिं घडे कसे गायनास'

हें मूळ कालिदासांत नसून अण्णांच्या हृदयांतून आलेले बोल अगदीं समयोचित होते. 'शाकुंतलाचा' पहिला प्रयोग अण्णांच्या भाग्याला कारणीभूत ठरला. संस्कृतचा गंध नसणाऱ्यांनाही कालिदासाबद्दल पूज्यभाव होताच. विद्वा ! मंडळींचे अण्णांना प्रोत्साहन तर मिळालेंच पण नाट्यवस्तु ''दुष्यंत-शकुंतला व पुढें श्रीकृष्ण, अर्जुन, सुभद्रा'' उदात्त असल्यामुळें

नाटकें पाहण्यास जुन्या चालीचे लोकही येऊं लागले. 'शाकुंतल' व 'सौभद्रांत शृंगार व करुणाचें गोड मिश्रण असल्यानें तें सर्वांनाच आकर्षक होतें. त्या वेळचे नाटकांतील प्रवेशांचे फोटो पाहतां अण्णांनीं जुन्या संभावित स्त्रियांच्यासारखे मोठे बुचडे, कानानाकांतील दागिने, श्रीमंती शालूंनी मंडित अशी रंगभूमीवर आणलेलीं स्त्रीपात्रें पाहून बायकांचीही गर्दी लोटली. पदांच्या चाली लोकप्रिय तमाशांतील गाण्यांच्या धर्तीवर होत्या व ब्राह्मणांचा लोकप्रिय तमाशा काढणाऱ्या मोरोबा वाघुलीकरांसारखा सुंदर राजबिंडा नट नाटकाला लाभला होता. कण्वाचें काम करणारे बाळकोबा उंच्या दर्जाचे व मोरोबाप्रमाणें मधुर आवाजाचे, ललकाऱ्यांनीं प्रेक्षकांना भारून टाकणारे असल्यानें रसपरिपोषणाबरोबरच नाटकाला गायनाच्या मैफलीचाही रंग चढला. पुढें भाऊराव कोल्हटकर शकुंतलेच्या कामाला मिळाल्यावर तर जणुं गंगा-यमुना-सरस्वतीचा त्रिवेणी संगमच झाला. 'भावडचा' म्हणजे मोहक, चटकदार, रूपवती स्त्रीच आपल्यासमोर उभी आहे असा भास होई. भाऊरावांचे गद्य उंच स्वरांतील स्त्रीस्वभावाला शोभेल असें मिठास व पीटवरच्या प्रत्येक माणसाला स्पष्ट ऐकूं जाईल असें होतें. पदें तर इतकां हृदयंगम असावयाचों कीं पुष्कळदां थिएटरांतच तीं पाठ होत. कोल्हापुरांत अशी गोष्ट सांगतात कीं एक नामांकित गवई खांसाहेब नाटक पाहण्यास आले असतां भाऊरावानें स्टेजवर तिसऱ्या सप्तकांत गाणें सुरूं केलेलें पाहून ते म्हणाले 'अजी! यह क्या अब इसके आगे चढेगा?' परंतु भाऊरावांचा आवाज चढतच गेला व गवईबोवांनींही मान डोलविली. स्वतः अण्णा आपलें काम, अत्यंत उत्साहानें, भूमिकेशीं तादात्म्य होऊन करीत व त्यांचा आवाज व उच्चार स्पष्ट सर्वांस ऐकूं जाईल असे असत. तात्पर्य किर्लोस्कर मंडळीचीं नाटकें म्हणजे 'खेळ चांगला वेषधर बरे' अशीं अप्रतिम असत--

'मयूखांनीं जेव्हां प्रखरतर चंडांशु तपतो।
रविग्रावा तेव्हां अनलसम तेजासि वमतो॥'

अण्णासाहेबांचें वाढतें यश पाहून सन १८८० त श्री. डोंगरे यांनींही आपली स्वतंत्र संगीत कंपनी स्थापन केली. ही कंपनीही लवकरच लोकप्रिय झाली. पण या दोन कंपन्यांतील चुरस परस्परांस मारक होण्याऐवजीं पोषकच

ठरली. अण्णासाहेबांशीं संगीताची स्पर्धा करणारी दुसरी व्यक्ति म्हणजे सुप्रसिद्ध गवई व कीर्तनकार नारायणबुवा फलटणकर. त्यांचा वाटेल तितका उंच चढणारा व खालच्या सप्तकांतही काम देणारा अप्रतिम आवाज पाहून अण्णासाहेबांनीं त्यांना आपल्याकडे ओढण्याचा प्रयत्न केला पण तो विफल झाला. एकदां किर्लोस्कर-मंडळी पुण्यास आली असतां त्यांचें 'सौभद्र' नाटक लागलें. त्याच रात्रीं अंबाबाईच्या देवळांतील भव्य पटांगणांत बुवांनीं 'सुभद्राहरण' आख्यान लावण्याचें ठरविलें. मंडपाच्या दोन्ही बाजूंस प्रशस्त जागा असल्यानें हजारो लोक एकत्र झाले. नारायणबुवांचें उंच आसाजाचें गाणें, अस्खलित प्रगल्भ वाणी व पाठीमागें गुरुस्थानीं मानलेले वडील बंधु गवई केशवबुवा असल्यानें कीर्तनास खूपच रंग चढला. त्या रात्रीं अण्णांनीं नारायणबुवांना नाटकास मुद्दाम पाचारण केलें. मोरोबा, नाटेकर व भाऊराव यांनीं आपल्या गायन-पटुत्वाची शिकस्त केल्यामुळें नाटक अप्रतिम रंगून पहांटे चार वाजे-पर्यंत चाललें.

अण्णांच्या 'सौभद्रा'कडे पाहतां अण्णांची नाटचकल्पनाही गंभीर व उदात्त होती. 'रामराज्यवियोगांत' पात्रवैचित्र्याप्रमाणें भाषासौष्ठव व पदांतील स्वाभाविकता यांचा मधुर संगम झाल्यानें रामाविरुद्ध उठविलेले मंथराशंबूकाचें बंड कौतुकास्पद होतें.

सन १८८० सालचे पुण्या-मुंबईचे 'शाकुंतलाचे' खेळ झाल्यावर अण्णा-साहेबांची व संगीत नाटकांची सर्वत्र स्तुति झाली. वर्तमानपत्रांत दोन महिने खळबळ उडाली. विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांनीं स्तुतिपर लेख लिहिला व नाटकाविरुद्ध गैरसमजुती होत्या त्या कमी होऊं लागल्या. नाटचकलेंत संगीत, सुव्यवस्थित भाषण, उत्तरोत्तर सुधारत जाणारी वेषभूषा, इत्यादि नव्या गोष्टींनीं मराठी रंगभूमीला उज्ज्वल स्वरूप प्राप्त झालें. आज जरी तिला वार्धक्य आलें असलें तरी नवयौवनांतील तिचें छायाचित्रही जुन्या स्मृति जागृत करून क्षणभर आनंद देणारेंच आहे.

---

[१३]

देवल

लेखिका—गोदावरी केतकर

मराठी नाट्यरचनेचा विचार मनांत येतांच किर्लोस्कर, देवल, कोल्हटकर, खाडिलकर या चतुर्मूर्ति डोळ्यांसमोर उभ्या राहतात. ह्या चौकडीनंतर प्रथितयश अनेक नाटककार होऊन गेले व पुढें होतीलही. पण भाषांतरप्रभुत्व, पंडिती रचना, आणि जनमनाचें आकर्षण करण्याची शक्ति व प्रसादगुण, इत्यादि गुणसमुच्चयानें नाट्यरचनेमधील ह्यांचें स्थान अटल राहील ह्यांत शंका नाहीं.

आद्य संगीताचार्य कोल्हटकर यांस गोविंद बल्लाळ देवल आपले गुरु मानीत असत. नाट्य-सुंदरीचा प्रथम परिचय ह्या आचार्यांनींच त्यांना करून दिला. आणि देवलांनीं आपल्या सहजसुंदर भाषेंत सात नाटकें लिहून जणुं सप्तपदीच पूर्ण करून नाट्यसुंदरीशीं चिरंतन गांठ मारली.

देवलांचे वडील बंधु गायनाचे शौकीन, मधले बंधु नाणावलेले नट, व स्वतः देवल लहानपणापासून काव्यरचनेचे नादी असल्यामुळें देवलांना अभिनयकला, काव्यकला व संगीतकला ह्यांचे बाळकडूच मिळालें होतें. तेव्हां ह्या गुणांना विद्येची जोड व कलावान् आचार्यांचे सहवासाचा लाभ मिळाल्यामुळें त्यांचे नाट्यकृत्तीनें लोकांस मुग्ध केलें असलें तर त्यांत नवल तें काय?

देवलांचें पहिलें नाटक म्हणजे 'दुर्गा'. साधारणतः लेखकाच्या मनांत जो प्रश्न घोळत असतो तोच बाहेरील आघातानें अधिक बलवान् होऊन लेखनद्वारां बाहेर पडतो. देवलांच्या विद्यार्थीदशेंत पुनर्विवाहाचा प्रश्न महाराष्ट्रांत बराच गाजत होता. इंग्रजी शिकलेले बहुतेक तरुण त्यास मनानें तरी अनुकूल होते. अशा मनःस्थितींत देवलांचे वाचनांत 'इसाबेला' नाटक आलें. 'इसाबेला' ही एक

शोकान्त कथा आहे. ह्यांत पत्नीचें आपल्या नष्ट पतीवरील उत्कट प्रेम, पतीशिवाय तिची होणारी असाहाय स्थिति, त्या स्थितींत पूर्णपणें निरपेक्ष नव्हे पण उदात्त प्रेम करणारा तरुण, त्यानें केलेल्या उपकाराच्या भाराखालीं दडपलेली तरुणीची मनःस्थिति, आणि शेवटीं आपल्या पुत्राचे प्राण वाचविले म्हणून आपलें मन मारून त्या तरुणाचे उतराई होण्याकरितां त्याच्याशीं लग्न करण्याचा रुकार देण्यांत केलेला आत्मत्याग ह्या गोष्टी वाचकाच्या मनाची पकड घेतात. टेनिसनच्या 'इनोक आरडन'मधें ॲनी समोर तिचे दोघेहि पति येत नाहींत. पण लग्नाचे दुसरेच दिवशीं दुर्गेवर हा प्रसंग आल्यानें 'नयतु मां आत्मनोगेषु विलयंबा' म्हणण्याची जी करुणास्पद स्थिति प्राप्त होते ती पाहून देवलांचें चित्त ह्या नाटकाकडे वेधलें असल्यास आश्चर्य नाहीं. रंगभूमीवर ह्याचा प्रयोग वठो अगर न वठो कॉलेज-विद्यार्थी देवल यांचे हें पहिलें अपत्य साध्या व प्रसादपूर्ण भाषेनें अव्याज मनोहर व पुढील लेखनकौशल्याचें द्योतक आहे यांत शंका नाहीं.

'दुर्गा' नाटकाला छोटेसें कां होईना पण बक्षिस मिळाल्यामुळें देवलांच्या नाट्यलेखनास हुरूप आला, आणि आपल्या नुकत्याच दिवंगत झालेल्या गुरूंच्या संगीत 'शाकुंतलाचा' बोलबाला झालेला पाहून देवलांनाहि एकादी संस्कृत नाट्य-कृति मराठींत आणण्याची ईर्षा उत्पन्न झाली. 'शाकुंतलाच्या' खालोखाल कालि-दासाचें 'विक्रमोर्वशीय' नाटक. पण हें नाटक मुळांतच दुय्यम प्रतीचें असल्यानें रंगभूमीवर रंगणें कठीण असें वाटून तें कांहीं वेळ पडद्याआड ठेऊन देवलांनीं आपली दृष्टि शूद्रक कविकृत 'मृच्छकटिक' नाटकाकडे वळविली. गोडबोले ह्यांचे भाषांतरानें हें नाटक मराठी रंगभूमीस परिचित झालें होतें पण तें नाटक दशांकी म्हणजे फारच लांब होतें. सबब यास संक्षेप व संगीत पेहराव देऊन देवलांनीं याचें बरेचसें सुटसुटीत रूपांतर केलें. हा संक्षेप देण्यांत देवलांची कुशलता फारच सुंदर रीतीनें दिसते. भासाच्या नांवावर प्रसिद्ध असलेलें 'दरिद्र चारुदत्त' तेव्हां प्रसिद्ध नव्हतें. तें जर असतें तर देवलांनीं त्यावरूनच आपले प्रथम तीन अंक लिहिले आहेत असें वाटलें असतें. प्रा. देवधरांचे म्हणण्याप्रमाणें 'मृच्छ-कटिक'च्या एका भागाची संक्षिप्त आवृत्ति म्हणून जर हें 'दरिद्र चारुदत्त' असेल तर त्या संक्षेपकाची व देवलांची सारखीच संक्षेपदृष्टि पाहून आश्चर्य वाटतें.

कसेंहि असो देवलांनीं केलेली छाटाछाट व आपल्या सफाईदार मराठी गद्यानें व प्रसादपूर्ण गाण्यास गोड अशा चालींच्या पद्यानें 'मृच्छकटिकास' एक अभूतपूर्व रूप आणलें आहे यांत शंका नाहीं. देवलांचें पुढें रंगभूमीवर आलेलें 'विक्रमोर्वशीय' रंगभूमीवर मागें पडलें पण 'मृच्छकटिक'च्या यशानें व लोकप्रियतेनें 'शाकुंतल'वर मात करून संस्कृतमध्यें 'मृच्छकटिक'चें असलेलें दुय्यम स्थान बदलून त्याला प्रथम स्थान प्राप्त करून दिलें. आज 'शाकुंतल'चे प्रयोग लोकप्रिय होत नाहींत पण 'मृच्छकटिक' अजूनहि चांगलेंच रंगतें हें गुरूस चेला सवाई ह्याचें प्रत्यंतर आहे.

ह्यानंतर देवलांची दृष्टि आंग्ल कालिदासाकडे वळली. देवल आर्योद्धारक मंडळींत अथेल्लोची भूमिका परिणामकारक रीतीनें करीत असत. अर्थात् कै. म. कोल्हटकरांच्या भाषांतरांतील दोष पूर्णपणें लक्षांत आले होते म्हणून त्यांनीं कोल्हटकरांच्या अथेल्लोच्या नाटकाची रंगावृत्ति म्हणून अथेल्लोवर आपला सफाईदार हात फिरवला व अशा रीतीनें 'झुंझारराव'चा जन्म झाला. ह्यांत त्यांनीं इकडील ऐतिहासिक स्थितीशीं जुळेल अशी या नाटकाच्या संविधानकाची केलेली जुळणी व इंग्रजी नाटकांतील शब्दजाल आंखडून सुरस इंग्रजी कल्पना दिलेलें खरें मराठी वळण ह्यांत ह्या नाटकाच्या यशाचें इंगित आहे. ह्याच्या दोन आवृत्त्या पहाण्याचें भाग्य देवलांना ह्याच कारणानें लाभलें.

यानंतरचें देवलांचें नाट्यापत्य म्हणजे 'शापसंभ्रम' याचा जन्म यशासे नसून अर्थकृते होता. इंदूरच्या महाराजांनीं बाणाच्या 'कादंबरी' ह्या गद्य-काव्यावर संगीत नाटक लिहिणाऱ्यास ८०० रु. चें बक्षीस लावलें होतें. देवलांनीं अगदीं अल्पावधींत हें नाटक तयार करून--

"असती चतुर परीक्षक, राय रसिक, जा, सभेंत जय मिळवी' ।
वळवी गुणें गुणज्ञा गुरु-जनकाचीहि योग्यता कळवी ॥"

म्हणून कानमंत्र देऊन पाठविलेल्या ह्या अपत्यानें शि. म. परांजप्यांसारख्यांच्या कृतीवर विजय मिळवून देवलांना अर्थच नव्हे तर यशाचीहि प्राप्ति करून दिली. दृष्यकाव्यापेक्षां 'शापसंभ्रम' हें श्रव्यकाव्य म्हणून फारच चांगलें साधलें आहे.

गुंतागुंतीचें कथानक, यक्षकिन्नरवर्गांतील पात्रें, अद्भुत व श्रृंगार हे रस बाणाच्या अचाट व अजस्र कल्पना इत्यादींचे मराठी स्वरूप पाहिलें म्हणजे देवलांचे रचनाकौशल्य किती उच्च कोटीस पोहोंचलें होतें ह्याची कल्पना येते. यांतील पदें अति मधुर झालीं आहेत. देवलांचे काव्यचंद्रिकेला या नाटकांत शारदी-पौर्णिमेचें सौंदर्य प्राप्त झालें आहे. हें नाटक प्रयोगाचे दृष्टीनें यशस्वी ठरलें नाहीं पण हा दोष देवलांचा नाहीं. मुळांतील कथानकच दृष्यकाव्यास अनुकूल नाहीं.

'शापसंभ्रम' रचनेची तारेवरील कसरत करीत असतां कल्पनेला पडलेला ताण व शीण घालविण्याकरितां देवलांची नाट्यकला एका इंग्रजी प्रहसनाचें रूपांतर करण्याचा खेळ खेळत होती. या खेळांतून 'फाल्गुनराव' बाहेर पडला. 'फाल्गुनराव'ची विलायत कोणतीहि असो त्या विलायती मालावर देशी छाप मारून त्याला जें सौंदर्य प्राप्त झालें आहे तें अलौकिक आहे. ही देशी छाप इतकी बेमालूम आहे कीं हें अपत्य विलायती कुलांतील आहे असें देवलांनीं सांगितलें नसतें तर तें चटकन् कोणाच्या ध्यानांतहि आलें नसतें. 'मृच्छकटिकां'तील चारुदत्त वसंतसेनेचा सदभिरुचीस मानणारा प्रणय रंगविणाऱ्या चिताऱ्यानें, आपली नायिका, नायकिणीची मुलगी म्हणून रंगवावी हें साहजिकच आहे. 'फाल्गुनराव'चा 'संशयकल्लोळ' हा संगीत अवतार फारच अप्रतिम आहे. त्यांतला विनोद चिरकाल टिकणारा आहे. कालौघानें नित्य अभिरुचि बदलणाऱ्या प्रेक्षकवर्गास जरी 'मृच्छकटिक' व 'शारदा' हीं नाटकें शिळीं वाटूं लागलीं तरी मनुष्यस्वभावांतील संशय ह्या गुणावर आधारलेलें 'संशयकल्लोळ' आपल्या विनोदानें प्रेक्षकांत नेहमींच हास्यकल्लोळ उडवीत राहील याचें प्रत्यंतर मे १९४३ त पुण्यास झालेल्या या नाटकाच्या प्रयोगानें आणून दिलें आहे.

देवलांचें शेवटील व स्वतंत्र असें नाटक म्हणजे 'शारदा' हें होय. या नाटकानें हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांप्रमाणें फार मोठी समाजसेवा केली आहे. ज्या बाल-विधवाविवाहाचें प्रश्नानें तत्कालीन लोकांत खळबळ उडवून दिली होती त्या बालविधवांचे आद्य कारण जो बाला-जरठ-विवाह त्याचें हृदयाला पाझर फोडणारें चित्र 'शारदेंत' रंगवून बालविधवांच्या प्रश्नावर यानीं मूले कुठारच घातली. 'शारदेचें' जनमनाची पकड घेणारें कथानक, त्यांतील गोड सुटसुटीत संवाद, सत्य-

स्वैरसंचारी 'उडतीं पाखरें' पाहिलीं म्हणजे या लोकप्रिय मामांचा गौरव करावा तितका थोडाच वाटतो. 'कुंजविहारी' पौराणिक कथेवर लिहिलें आहे. भक्तासाठीं लज्जात्याग करणाऱ्या कुंजबिहारीच्या बासरीचे कर्णमधुर स्वर-संगीताचें स्वागत महाराष्ट्रजनतेनें उघडया अन्तःकरणानें केलें. राधा-कृष्णाच्या प्रेमाचें निर्मळ स्वरूप त्यांनीं आपल्या कुशल कुंचल्यानें रंगवून रंगभूमीवर आणलें. 'त्यजि भक्तासाठीं लाज' हें पद कोणाला ठाऊक नाहीं? भक्तिरसयुक्त हें पद नाटक संपल्यावरच रसिकांच्या जिव्हेवर नाचत होतें असें नव्हें तर तें अद्याप गानलुब्धांच्या रसनाग्रीं खेळत आहे. 'गीतगोविंद'सारखें शृंगारप्रचुर संस्कृत काव्य मामांनीं आत्मसात् केल्यामुळेंच 'राधेशाम'चें पवित्र स्वरूप आपणास दिसलें. परंपरेचा भोक्ता महाराष्ट्र या नाटकावर बेहद्द खूष झाला. नाटकांतील शेवटचा देखावा फार परिणामकारक आहे. पेंद्याचें पात्र मामांनीं अजरामर करून ठेविलें आहे. शेवटची 'हांकेची' लावणीसुद्धां अत्यंत लोकप्रिय झाली होती. वांछित कंपनीकडून आपलें नाटक रंगभूमीवर आणण्याचा मामांचा संकल्प पुरा झाला. नाटक रंगभूमीवर आणणें त्या वेळीं सोपें काम नव्हतें. नाटक लिहिलें तर तें नाटक मंडळीनें घेतलें पाहिजे, घेतल्यावर बसवलें पाहिजे, नाट्य-वस्तूला अनुरूप वेशभूषा आणि पार्श्वभूमि मिळायला हवी आणि या सर्वांच्या सुरम्य संगमानेंच ती कृति सर्वांगसुंदर व परिणामकारक होते. आणि सर्वांनाच अशी अनुकूलता मिळते असें नाहीं. वरेरकरांच्या सुदैवानें निर्दिष्ट साधनें मिळालीं आणि त्यांचें पहिलें पाऊल सुदृढ झालें.

वरेरकरांना पौराणिक नाटकांबद्दल अत्यंत आकर्षण वाटत होतें असें मुळींच नाहीं. उलटपक्षीं आपण कांहींतरी नवीनच करावें ही त्यांची महत्वा-कांक्षा होती. तरीहि परिस्थितीमुळें त्यांचा आरंभ पौराणिक नाटकांनीं झाला. 'संजीवनी', 'सरस्वती' आणि 'स्वरवर्णिनी' हीं नाटकें त्यांच्या संसारांतील पौराणिक कालखंडाचीं निदर्शक आहेत. आपलें उद्दिष्ट पौराणिक नाटकें नाहींत, ही जाणीव मामांना सारखी होती. परिस्थिति जोरानें बदलत होती. १९१४ सालच्या महायुद्धानें महाराष्ट्रांतच नव्हे तर अखिल भारतांत नवीन आणि महत्त्वाचे प्रश्न निर्माण केले होते. कोल्हटकर-खाडिलकरनिर्मित नाट्य-

वटवृक्ष वढूं लागल्याचीं स्पष्ट चिन्हें दिसूं लागलीं होतीं. समाजाची आर्थिक घडी अधिक विसकटत होती. इतक्यांत १९१४ सालीं स्नेहलतेनें हुंड्याच्या राक्षसी चालीस कंटाळून आपल्या जनकाची अब्रू रक्षण्याकरितां अत्यंत हृदयद्रावक रीतीनें आपल्याला जिवंत जाळून घेतलें. आत्मयज्ञ करणाऱ्या स्नेहलतेनें मामांना स्फूर्ति दिली आणि त्यांचा १९१६ सालीं 'हाच मुलाचा बाप' जन्मास आला. हें नाटक हुंड्याच्या चालीच्या विरुद्ध लिहिलें आहे. ही क्रूर, पाशवी प्रथा नष्ट व्हावी असें प्रत्येकाला वाटावें हेंच तत्त्व मामांना या नाटकांत शिकवायचें होतें. प्रतिष्ठेच्या ढोंगी कल्पना कमी व्हाव्या ही त्यांची मनिषा होती. थोडेंफार त्यांना यश आलें नाहीं असें म्हणतां येणार नाहीं.

समाजापुढें हा एकच प्रश्न होता असें नव्हे. असहकारिता, अहिंसावाद, सत्याग्रह, मजूरचळवळ, पतितपरावर्तन, स्त्री-स्वातंत्र्य, अस्पृश्यतानिवारण, ऋणविमोचन इत्यादि जिव्हाळ्याच्या प्रश्नांची राष्ट्रांत चर्चा केली जात असे. राष्ट्राच्या स्वातंत्र्याचा लढा अधिक तीव्रतेनें सुरू झाला होता. प्रत्येक भारतीयाला आपण स्वतंत्र व्हावें, देशाभिमानी आणि एकराष्ट्रीय असावें असें वाटत होतें. ह्या हक्कांची जाणीव होऊन जनताजनार्दनाचें लक्ष अधिक अधिक तिकडे लागत होतें. ही परिस्थिति मामांनीं ओळखून तापलेल्या लोखंडावर घाव घालणाऱ्या त्यांच्या वृत्तिनुसार नाट्यनिर्मिति केली. त्यांचें प्रचारकार्य केव्हां केव्हां नाट्यवस्तूला हानिकारक असूनसुद्धां त्यांनीं लोकप्रियता मिळविली आहे ती या गुणामुळेंच. इ. स. १९२५ ते १९३५ पर्यंत ते नाटककारांचे अध्वर्यु होते आणि याचें कारण मामांनीं वेळोवेळीं दाखविलेली प्रगतिप्रियता हेंच आहे. समाज कुठें झुकतो आहे हें ते उत्तम रीतीनें जाणतात. समाजाची नाडीपरीक्षा त्यांनींच करावी. देवल, खाडिलकर, गडकरी यांनीं सामाजिक प्रश्न हाताळण्यास सुरवात केली होती. परंतु त्यांची समाजाविषयीं उदासीनता किंवा जिव्हाळ्याचा अभाव यामुळेंच त्यांचे प्रयत्न तितकेसे यशस्वी झाले नाहींत. सामाजिक प्रश्नापेक्षां नाट्यवस्तु म्हणूनच ते त्याकडे पाहात. 'एकच प्याला', 'प्रेमसंन्यास', 'शारदा' या नाटकांत समाजाचें अन्तरंग जाणून अन्तःप्रवाह थांबविण्यासाठीं सामाजिक

सुधारकाच्या तळमळीनें व हिरीरीनें सामाजिक अन्यायावर त्यांनीं कोरडे ओढले आणि त्यांचें भावी कार्य वरेरकरांनीं पूर्ण करण्याचे यशस्वी प्रयत्न केले.

प्राव्रघांच्या हास्यास्पद आचरट मराठी भाषांतरांतून व गजाननराव वैद्य यांच्या पतितोद्धार चळवळींतून 'संन्याशाचा संसार' रंगभूमीवर आला. वैद्यांची मिशनरी संस्था अमोल कार्य करीत होती. अजाणतेपणीं ख्रिश्चन झालेल्यांना आपल्या धर्मांत येण्याची कशी तळमळ लागली होती याचें मनोवेधक चित्र म्हणजे मामांचा डेव्हिड होय. त्याला देवदत्त करण्याचें श्रेय मामांनाच द्यावें लागेल. हिंदुधर्माबाहेर किती आत्मे उद्धारासाठीं तळमळत आहेत याची जाणीव असूनसुद्धां परंपरा व रूढ कल्पनांच्या ढोंगी समजुतीनें हिंदुधर्मरक्षक सर्वाधिकारी शंकराचार्यसुद्धां कसे हिंदुविघातक वर्तन करीत होते याची जाणीव मामांनीं समाजास करून दिली. शंकराचार्य कसा 'त्यागराज' असावा याचें जळजळीत आणि झणझणीत चित्र त्यांनीं रंगविलें. त्यांचें तें एक स्वप्न होतें हें कबूल परंतु एक क्षण जीवनांत असा येतो कीं रूढीचीं बंधनें तटातट तोडून प्रगतीचा झेंडा चोहीकडे फडकवावा असें मनाला वाटतें. पतितांचा उद्धार करून त्यांना प्रेमानें कवळावें असें जनतेस वाटतांनाच मामांनीं संन्याशाला 'त्यागराज' बनविलें. संन्याशी अप्रिय परंतु परिणामी पथ्यकर सांगतो आहे याची कल्पना त्यांनीं आणून दिली. 'हिंदु तितुका मेळवावा' असा व्यापक दृष्टिकोन मामांनीं आपल्या 'संन्याशाचा संसार' यांत अनुस्यूत केला आहे. शिवाय त्यांचा 'गुलेलु' मराठी भाषेचे खून करतो हें ऐकून कोणाही महाराष्ट्रीयाला चीड आल्याशिवाय राहणार नाहीं. तो म्हणतो 'आपली ओळख व्हावी, कां कीं, तेणेंकरून मी आनंदलो', 'मी तुम्हाला प्रीत आहे ना?', 'प्रिय दुलारी तूं माझी अनुकारी हो' अशा तऱ्हेचे मराठी भाषेचे नमुने बायबलच्या भाषांतरांत दिसतात. हे नमुने 'गुलेलू'च्या तोंडांत घालण्याचें अनुचित कार्य मामांनीं केलें असें कोण म्हणूं शकेल? हें किळसवाणे प्रकार मामांनीं अंशतः तरी बंद केले.

'सत्तेचे गुलाम' हें नाटकसुद्धां वरेरकरांनीं जनतेची नाडीपरीक्षा करूनच लोकांपुढें ठेविलें. महात्मा गांधींनीं असहकारितेची चळवळ १९२१ सालीं सुरू केली. कायदेपंडितांनीं कायदेदलाली सोडून स्वदेशाकरितां कांहीं तरी

विधायक कार्य करावें अशी घोषणा केली. माहात्म्याच्या हांकेला सदैव पाठिंबा देणाऱ्या जनतेचा आवाज ओळखून मामांनीं 'सत्तेचे गुलाम' नाटकांत याच तत्वाचा पुरस्कार केला. त्यांचा नायक वैकुंठ सनद न घेतां एका शेतावर राहातो. शेतकरी लोकांची प्रगति हीच मातृसेवा असें त्यास वाटतें. कापसाची लागवड करून, हातानें विणलेली खादी सर्वांना मिळावी याकरितां तन, मन, धन आणि जीवनांतील प्रत्येक क्षण देशबांधवांकरितां व्यतीत व्हावा असें इच्छितो. व्याख्यानें देणाऱ्या देशभक्ताचें बेगडी स्वरूप स्पष्टपणें लोकांपुढें ठेवण्याचें कार्य त्यांनीं या नाटकांत केलें आहे. त्यांचा 'केरो महादेव' हा जनतेच्या नावडत्या वकीलाचें जिवंत चित्र आहे. भोळ्याभाबड्या जनतेच्या डोळ्यांत हे आप-मतलबी आणि स्वार्थी 'कज्जेदलाल' कशी धूळ फेकतात आणि त्यांच्या संसाराची कशी धूळधाण करतात हें हेरंबाच्या संसाराच्या चित्रानें सूचित केलें आहे. सामाजिक स्थित्यंतरांची जागती जाणीव असलेला मामांसारखा दुसरा नाटक-कार नाहीं असें म्हटल्यास अतिशयोक्ति होणार नाहीं.

वरेरकरांनीं वकीलांवरच हत्यार उगारलें होतें असें नाहीं. त्यांची प्रतिभा आणखी एकदां १९२३च्या नंतर पौराणिक प्रांतांत वळली व त्यांचें 'लयाचा लय' हें पौराणिक नाटक निर्माण झालें. मामांनीं ऐतिहासिक असें एकच नाटक लिहिलें. नाट्यगुणांनीं समृद्ध अशा या नाटकानें जवळ जवळ दहा वर्षें रंगभूमीवर रंजनाचें कार्य केलें. बाजी प्रभु देशपांडेसारखा जाज्वल्य देशाभिमानी सरदार, हिरोजी-सारखा स्वामिनिष्ठ, जिवाला जीव देणारा सेवक, आणि गजरेसारखी देश, धर्म आणि राजा यांकरितां आपला अमोल सौभाग्यठेवा स्वहस्तें दूर करणारी मावळप्रांतांतील स्वातंत्र्यपिपासु युवति असल्यामुळेंच 'स्वराज्य संस्थापकांना' "करीन ती पूर्व" असें छातीठोकपणें सांगतां आलें. या नाटकांत समरप्रसंग आणि रोमांचित करणाऱ्या विस्मयकारक घटना हीं आकर्षणें आहेत. एकाच ऐति-हासिक नाटकानें मामांना नाट्यवाङ्मयांतील उच्च स्थानासन मिळवून दिलें.

मजूरवर्गांचें चित्र त्यांनीं आपल्या 'सोन्याच्या कळसांत' रंगविलें. मजूर-वर्ग कसा विस्कळित झाला आहे, गुर्जरमराठा एकीकरण झाल्यावर कसें हित होईल, त्यांच्यांत सुधारणा कशा झाल्या पाहिजेत या प्रश्नांची तळमळ

मामांना लागली आहे असें दिसून येतें. यांत व्यक्तिदर्शन उठावदार आहे. बिजली तावडे व मामा शिगवण ह्या भूमिका वास्तव आणि कल्पना यांचें मिश्रण आहे. नाटक संपल्यावर या दोन्ही भूमिका डोळ्यांपुढून जात नाहींत. त्यांची 'जागती ज्योत' लवकरच विझली. त्यांतील स्त्रीपात्रें मामांच्या बहुतेक सर्व नाटकांत आढळत असल्यामुळें स्त्री-कैवारी मामांच्या ह्या झळझळीत ज्योतीबद्दल कांहीं वाटत नाहीं. त्यांचा 'स्वयंसेवक' सुद्धां एका सामाजिक प्रश्नामुळेंच जन्मला. कर्ज फेडण्याकरितां पोटचा गोळा गुलाम म्हणून विकावा लागला म्हणजे किती यातना जनक-जननीस होतात हें बायजा व बाबाजी यांच्या उदाहरणानें मामांनीं दिग्दर्शित केलें आहे. यांतील रघोजीचें परावर्तन आणि मंजुळेचें समाधान या दोन गोष्टी मात्र पटण्यासारख्या नाहींत. केरो महादेव आणि गडकऱ्यांचा घनश्याम हीं पात्रें अशींच आहेत. गुलामगिरीविरुद्ध लिहितांना विषम विवाहाचे दुष्ट परिणाम मामांनीं हाताळले आहेत. 'तुरुंगाच्या दारांत', 'नवा खेळ', 'करग्रहण' या नाटकांत एक-प्रवेशी अंक व नाटकाची छाटाछाट करण्याची सुधारणा केली. परंतु त्यांत रसपरिपोषक कथानक, जिव्हाळ्याचा विषय, आकर्षक स्वभावचित्रें यांपैकीं कोणताच गुण मोठ्या प्रमाणांत नसल्या-मुळें हीं नाटकें पडलीं. आतांपर्यंत जवळ जवळ २५ नाटकें यांनीं गेल्या तीन तपांत लिहिलीं व तीं महाराष्ट्रांत वाचलीं गेलीं. तीं परिणामकारक झालीं त्याचे प्रतिध्वनि कुठे ना कुठे तरी महाराष्ट्रांत ऐकूं येतात. मामा ही नाट्यवाङ्मयांतील शक्ति आहे. आणि त्यांच्या आगामी नाटकांच्या यादीकडे पाहिलें म्हणजे ते संख्येनें तरी बर्नार्ड शॉशीं स्पर्धा करणारे वाटतात.

वरेरकर प्रगमनशील आहेत. कालाबरोबर उत्पन्न होणारे विविध प्रश्न नाट्यरूपानें मांडण्याची प्रगतिप्रियताही मामांनीं दाखविली आहे. दीन, अपंग आणि गांजलेल्यांविषयीं होणारा कळवळा हे मामांच्या भावनेचे विशेष आहेत. हे प्रश्न मामांनीं अत्यंत जिव्हाळ्यानें हाताळलेले आहेत. त्यांच्या नाटकांत कोल्हटकरांची कला, इब्सेन-खाडिलकरांचें चातुर्य, मोलियर-शॉचे नाट्यगुण आणि प्रगमनशील समाजाला प्रिय असणारी वास्तवता वैपुल्यानें आढळते. त्यांचें नवीन तंत्र अधिक तर्कशुद्ध म्हणून आकर्षक, अंकांचें नियमन, स्वगत

भाषणांचें तीं अवास्तविक व कलादुष्ट म्हणून उच्चाटण, केवळ फॅशन म्हणून सामाजिक प्रश्नांकडे पाहाणाऱ्या नाटककारांच्या सामाजिक प्रश्नांच्या सीमा निर्भयपणें ओलांडून विस्तृत सामाजिक पार्श्वभूमीवर आधारलेले व्यापक प्रश्न हें मामांच्या नाटकांचें संक्षिप्त रूप आहे. रूढींना चिकटून बसणाऱ्या व नवीन गोष्टींकडे साशंक व उपहासाच्या दृष्टीनें पाहाणाऱ्या समाजांत हें रूप चटकन अंगवळणीं पडणें कठीण असतांनासुद्धां मामांनीं आपल्या उद्दिष्ट ध्येयाकडे निर्भयपणें जाण्याचा यशस्वी प्रयत्न केला आहे.

मामा वास्तववादी आहेत. इब्सेनप्रभृति नाटककारांकडून वास्तवतेचे धडे घेऊन त्याचा प्रचार करण्याचें त्यांनीं कंकण बांधलें. शॉच्या नाटकाचा बराच परिणाम त्यांच्यावर झाला. सामाजिक अन्याय चवाठ्यावर मांडण्यास रंगभूमी-सारखे दुसरें स्थान नाहीं. प्रचारानें लोकमत बदलावयाचें व तें विशिष्ट मार्गानुगामी करावयाचें यासाठीं नाटक हें केवळ साधन, कलादृष्टि गौण—त्यांच्या सर्व नाटकांत अनुस्यूत असलेलें हें सूत्र आहे. स्त्रीकैवारी इब्सेनच्या 'डॉल्स हाऊस' मध्यें नाट्यरचना, कला आणि प्रचार यांचा सुरम्य मेळ आहे. परंतु कलावंताचा समतोलपणा मामांच्या अंगीं नाहीं. मतप्रचाराचा 'अभिनिवेशच' त्यांच्या नाटकांत दिसतो. विषयाच्या दुसऱ्या बाजूकडे ते दुर्लक्ष करतात. बराच वेळ त्यांच्या मतप्रचाराला मर्यादाच राहत नाहीं. अद्‌भुतरम्यता आणि वास्तवता यांचें कलाहीन मिश्रण त्यांच्या नाटकांत अद्याप आढळतें. कोल्हटकर-गडकऱ्यांची कल्पकता, प्रतिभेची भरारी त्यांच्या नाटकांत कमीच परंतु त्यांच्या कृतींत नाट्यगुण विपुल असल्यामुळें त्यांना यश मिळालें.

'नाटक व्यक्तीसाठीं नसून गर्दीसाठीं आहे' हें तंत्र त्यांनीं आपल्या नाटकांत उपयोगांत आणलें. नाटक यशस्वी होणें न होणें हें सामान्य जनांच्या आवडी-वरून ठरवावें लागतें. उच्च सौंदर्य ओळखण्याची शक्ति सामान्य जनांत नसते. हजारों साध्यासुध्या, भोळ्याभाबड्या भावनांच्या लोकांचें कांहीं तास रंजन करण्याचें कार्य नाटकानें केलें पाहिजे. समाजाला प्रिय असलेलें नाटक टाकाऊ म्हणण्याचें धाडस मोलियरसारखा नाटककारसुद्धां करीत नसे. चार वेंचक तज्ज्ञांचें शिफारसपत्र मिळवूं पाहणाऱ्या गोयटे व शिलर या नाटककारांनासुद्धां

यश मिळवितां आलें नाहीं. बहुजन समाजाची रुचि-अरुचीविषयीं सहानुभूति ठेऊन नाटक लिहिल्यास तें यशस्वी होतें हें मामांनीं आपल्या नाटकांनीं सिद्ध केलें आहे. सामुदायिक मन फारसें प्रगल्भ नसतें. स्वामिभक्ति, देशभक्ति, पातिव्रत्य, दीनांचा कैवार, पीडितांना साह्य, पतितांचा उद्धार आणि भक्तीचें निर्मळ स्वरूप, प्रणय, मत्सर, शोक अशा अनाद्यनंत भावनांचा क्षोभ ज्या प्रमाणांत नाटकांत जास्त त्याच प्रमाणांत रंगभूमीवर टाळयांचा कडकडाट जास्त, हा लोकसमुदायाचा विशेष मनोधर्म आहे. आणि त्याचा उपयोग वरेरकरांनीं आपल्या नाटकांत करून घेतला आहे.

लोकसमुदायास विनोद आवडतो. मामांचा विनोद उच्च प्रकारचा नाहीं या आक्षेपांत बरेंच तथ्य आहे. परंतु एकाद्या कोटीमागें नाटककार आहे कीं पात्र आहे इकडे टीकाकारांनीं लक्ष दिलें पाहिजे. आधींच अरि, त्यांतहि अधिक या कुंजविहारींतील 'अधिकारी' या शब्दावरील गोपीच्या कोटीमागें नाटककार नक्कीच आहे. मंजिरी किंवा पुट्टु यांच्या कोटया अशाच आहेत. 'सर्वस्य चाहं हृदि संनिविष्टः।' यांतील चाहं चा 'चहा'; 'अग्निमीळे पुरोहितं।' यांतील पुरोहित आहेत म्हणून अग्नि मिळतो; 'त्रेधा निदधेपदं' यांवर त्रेधाच त्रेधा हा पुट्टुपंडिताचा विनोद खात्रीनें उच्च दर्जाचा नाहीं. तसाच हेरंबाच्या देवपुजेचा उपहासात्मक विनोद याच प्रकारचा आहे. परंतु खेळतां खेळतां झोपीं गेलेलें, आपलें दहा वर्षांचें कुटुंब पाहून मार्तंडराव म्हणतो 'निजली असेल, मेली असेल' नीट पाहा' किंवा 'दादा, मी नुसता मॅन आहे, तूं मॅनर व हें कज्जेदलाल मॅनेस्ट—माणसांचे शिरोमणि' असें म्हणणारा वैकुंठ या मागें लेखक खास नाहीं. तीं पात्रें आपल्या स्वभावानुसार विनोद करतात. तो कनिष्ठ आहे. पण तीं पात्रेंच तशीं आहेत. स्वभावानुसार विनोद योजला यांत उलट नाटककारांचें कौशल्य दिसून येतें.

मामा स्त्री-कैवारी आहेत, स्त्रियांना संपूर्ण स्वातंत्र्य द्यावें हा त्यांचा संदेश प्रत्येक नाटकांत स्त्री-पात्रांच्या मुखांतून वदविला गेला आहे. स्त्रियांना आपल्या हक्कांची जागृति झाली आहे हें कबूल परंतु मामांचीं स्त्री-पात्रें—तीन ज्योति—कुंदा, वरदा, व विजया म्हणजे रंगभूमीवरील तोफखाना आहे. त्यांची एकदां

गोलंदाजी सुरूं झाली कीं पुरुष-जातीचा धुव्वा उडण्यास क्षणाचाहि विलंब लागणार नाहीं असें मामांना वाटतें कां न कळे! त्यांचीं अशीं बरीचशीं पात्रें कलादृष्टचा निःसंशय हीन वाटतात. त्यांच्या पात्रांचीं व्याख्यानें जागृतावस्थेची द्योतक नसून 'स्वप्नांतील बडबडी'सारखी भासतात. तरीहि बिजली तावडे व गजरा यांचीं स्वभावचित्रें सुंदर आहेत यांत शंकाच नाहीं.

मामांच्या नाटकांचें दुसरें एक विशेष म्हणजे त्यांचे संविधानकाला साजेसे नाविन्यपूर्ण वास्तववादी सुटसुटीत संवाद. पात्रांच्या तोंडच्या व्याख्यानवजा दोन दोन पानीं भाषणांना संवाद म्हणतां येईल कां? प्रत्यक्षांत असें कुठेंहि आढळत नाहीं. त्यांचे संवाद अर्थपूर्ण असून गतिमान आहेत. उपमा-उत्प्रेक्षांनीं बोजड झालेली कोल्हटकरांची भाषा, वर्तमानपत्री 'अक्राळविक्राळ' खाडिल-करांची भाषा, नेहमींच्या बोलण्याची भरारी कधींच उंच जाणार नाहीं इतकी काव्यमय गडकऱ्यांची भाषा नाटकांतील संवादांना योग्य नाहीं असें बऱ्याच टीकाकारांनीं कबूल केलें आहे. वरेरकरांनींच मार्मिक आणि छोटया भाषणाची 'ध्वजा' फडकत ठेविली आहे.

आज त्यांचा जिव्हाळयाचा प्रश्न मराठी नाटयाच्या भवितव्याविषयीं आहे. नाटयवाङमयाचें बोलपटांत रूपांतर होईल कीं काय याची भ्रांत आज सर्व नाटककारांनाच आहे. पाश्चात्यांचें अंधानुकरण न करतां स्वतंत्र नाटयतंत्र निर्माण करण्याची त्यांची तळमळ खरोखर स्तुत्य आहे. "माझ्या कलेसाठीं" किंवा 'सारस्वत' हीं अगदीं अलीकडचीं दोन नाटकें नाटयगुणांनीं जरी समृद्ध नसलीं तरी नवीन तंत्रांतील कांहीं यशस्वी प्रयोग म्हणून त्यांच्याकडे बोट दाखवितां येईल. एक तंत्र मागें टाकून दुसरें तंत्र संपूर्ण प्रस्थापित होईपर्यंत असे प्रयोग करणें आवश्यक आहे. या प्रयोगांतून कांहीं तरी नवीन निष्पन्न होण्याचा मुळींच संभव नाहीं असें नाहीं. त्यांचीं अलीकडचीं नाटकें या प्रयोगा-वस्थेंत आहेत. यासाठीं आवश्यक असणारी सहिष्णुता आणि आस्था महाराष्ट्रीय समाजानें दाखविली तर नाटकांत नाविन्य—जिवंतपणा—आणण्यासाठीं प्रयोग करणाऱ्या मराठी नाटकी संसारांतील एका संन्याशाला पर्यायानें प्रोत्साहन दिल्याचें श्रेय मिळेल.

---

[१८]

अत्रे.



लेखक—बा. ना. मुंडी.

मराठी नाट्य-रंगभूमीला प्रारंभ होऊन आतां पूर्ण एक शतक होत आहे. या शत-संवत्सरांत ती अनेक कालखंडांतून गेलेली आहे. या कालखंडांच्या प्रणेत्यांत श्री. विष्णुदास भावे, अण्णासाहेब किर्लोस्कर, देवल, कोल्हटकर व त्यांचे शिष्य गडकरी, खाडिलकर, वरेरकर इत्यादि एकाहून एक वरचढ अशा प्रतिथयश नाटककारांची उज्ज्वल परंपरा दृष्टीसमोर येते. या सर्वांनीं मराठी नाट्य-रंगभूमीला उच्च मानाचें स्थान, कीर्ति व वैभव, प्राप्त करून दिलें परंतु तिचे उच्चीचे इष्ट ग्रह फार वेळ एकत्र टिकले नाहींत आणि सामान्यतः १९२५ इसवीनंतर ही ग्रही हळूहळू उतरत्या कळेस लागली.

महाराष्ट्राची उज्ज्वल व वैभवाच्या अत्युच्च शिखरावर मोठ्या डौलानें तळपणारी नाट्यपरंपरा विविध कारणांमुळें ही अशी विपन्न होऊन पडली. तिचा भरलेला संसार हळूहळू विस्कटून उधळून जाण्याच्या पंथाला लागला. तिचें पूर्वीचें उफाड्याचें तारुण्य, ओज, सामर्थ्य नि आनंदी जीवन नष्ट होऊन ती क्रमशः क्षयानें घेरल्याप्रमाणें रुक्ष, अशक्त, तेजोहीन आणि अस्वस्थ होऊं लागली. अनेकांनीं तिच्या या अवलक्षणांचें निदान करून त्यावर यथाशक्ति योजना केल्या. "लपंडाव", "आंधळ्यांची शाळा" इत्यादि नाटकांचे कर्ते श्री. वर्तक; पूर्वीचेच प्रथितयश नट रा. केशवराव दाते; आणि अशाच नाट्यप्रेमी मंडळींनीं स्थापन केलेली "नाट्यमन्वंतर" ही नाट्यसंस्था यांचा उल्लेख अशा प्रयत्न करणाऱ्यांच्या यादींत प्रामुख्यानें करावा लागेल. या सर्वांच्या संघटित नाट्यकलाप्रेमानें तिच्या मृतप्राय कलेवरांत बरेंच चैतन्य निर्माण

केलें. ही मात्रा इतकी लागूं पडली कीं महाराष्ट्र रसिकांनीं तिची प्रकृति आतां क्रमावर लागली म्हणून आनंदी आनंद उडवून दिला. अनेक नाटचप्रयोग झाले. जिकडे तिकडे या नाटकांचा बोलबाला झाला. परंतु अंकुर फुटतील अशी सुखमय आशा अंतःकरणांत मूळ धरते आहे तोंच "मूले कुठारः" या न्यायानें या सर्वांवर घाला पडला. नाटचमन्वंतरचें नवीन तंत्रयुक्त, सामाजिक ध्येय-प्रधान, तत्त्वप्रतिपादक अशा नाटकांचे यशस्वी प्रयोग उत्साहानें होत असतां; जनतेनेंही त्या प्रयोगांना भुलून भावी अपेक्षेनें त्यांचें स्वागत केलें असतां अकस्मात् ही नाटचसंस्था अल्पवयांतच नष्ट झाली. सगळ्या आशाआकांक्षांचा चक्काचूर झाला आणि संस्थेबरोबर तिचे सहकारीही आपापल्या मार्गाला लागले. वाङमयाच्या दृष्टीनें असो परंतु रंगभूमीच्या दृष्टीनें होऊं घातलेली प्रगति अशा रीतीनें मागें पडली. वाङमयाच्या दृष्टीनें या वेळीं खाडिलकर, गडकरी, वरेरकर हे कदाचित् रंगभूमीवर जिवंत असतील परंतु मराठी नाटचवाङमयाच्या कालखंडाचे प्रणेते या दृष्टीनें त्यांचें अस्तित्व कधींच नाहीसें झालेलें होतें. कालखंडाला शोभून दिसेल अशी निर्मिती आणि तसली चिरंतन स्वरूपाची नाटचकृति निर्माण करण्याची क्षमताही त्यांच्यांत राहिलेली नव्हती. त्यांच्या नाटचांना स्थैर्य आलें होतें. प्रगति आणि नाविन्य तर नव्हतेंच. उलट त्यांच्या ऐन उमेदींत नि जोमाच्या काळांत लिहिलीं गेलेलीं नाटकेंच पुढील नाटकांपेक्षां अधिक प्रभावी ठरलीं. कीचकवध, मेनका, स्वयंवर, भावबंधन, संन्याशाचा संसार, सत्तेचे गुलाम इत्यादि अशींच उदाहरणें आहेत.

याच वेळीं महाराष्ट्र-नाटच-प्रांगणांत एका नवीन संप्रदायाचाही शिरकाव झालेला होता. यूरोपीय वाङमयाचे वारे वाहत वाहत इकडेही येऊन पोहोंचले होते. जुन्या काळच्या नाटचतंत्रामध्यें जी सुधारणा तिकडे झाली होती तीच इकडे घडावी असें अनेकांना वाटूं लागलें. नाटक हें संसाराचेंच प्रतिबिंबात्मक स्वरूप असून त्यांत कृत्रिमता व काल्पनिकपणा यांची फारशी आवश्यकता नाहीं असें शॉ, इब्सेन यांनीं आपल्या वास्तववादी नाटकांच्या द्वारें पटवून दिलें. समाजरचनेंतील व्यंगें व कूटें सरळ व यथातथ्य वर्णनांच्या द्वारें नाटचरूपानें मांडणें; संसारांत नित्य दिसणाऱ्या व घडणाऱ्याच गोष्टी वेंचक व चौफेर दृष्टि

फिरवून नाटककारानें निवडून घेऊन त्यांच्यांतूनच कथानकाची एकसूत्री, संघटित रचना करून सांगणें; कथानकांत विशिष्ट स्वभावांच्या भूमिकांचा संनिवेश करणें; त्यांच्या स्वभावाचें मनोविश्लेषण करीत करीत कथानकाचा क्रमाक्रमानें विकास साधून इष्ट तो पेंचप्रसंग निर्माण करणें व सामाजिक समस्यांचें परिणामकारक दिग्दर्शन करणें आणि अशा उत्कटतेंतच नाटकाचा शेवट करणें; आदि पाश्चात्य नाट्यतंत्राचा प्रभाव नवीन पदवीधर व महाराष्ट्र रसिक यांच्यावर पाश्चात्य वाङ्मयाच्या संसर्गानें पडूं लागला होता. सत्यसृष्टींत घटना घडतांना जितका काळ लागेल तेवढाच वेळ प्रत्यक्ष नाटकालाही लागावा; वेषभूषा, नेपथ्य, संगीत, संवाद यांत अधिक वास्तवता असावी वगैरे गोष्टी महाराष्ट्रालाही हव्याशा वाटूं लागल्या.

नाट्यकलेची एकदां बहरून सर्वांना आपल्या कोमलतेनें, सौंदर्यानें, चटका लावून गेलेली वेल त्या वेळीं सुकून चालली होती—तिचा विकास होण्याच्या ऐवजीं ती शुष्क होत होती. अशा विपत्कालीं तिच्यांत जीवन निर्माण करणाऱ्या कुशल बागवानाची आवश्यकता होती. तिला स्नेहजल शिंपून, हळुवार हातांनीं कुरवाळणारा लाडी-गोडी करीत तिच्याशीं हास्यविनोद करणारा; आणि या प्रकारें तिच्या सुखदुःखाशीं, भावनांशीं समरस होऊन तिच्या अंतर्मनांत प्रवेश करणारा; तिचा विश्वास संपादन करूं शकेल असा; व शेवटीं तिच्या अस्वास्थ्याचें योग्य कारण समजून घेऊन आपलेपणानें तें नष्ट करण्यासाठीं योग्य ती उपाय-योजना करणारा खरा रसिक व हळुवार सहकारी पाहिजे होता.

ही कामगिरी अत्यंत नाजुक तितकीच महत्त्वाची होती. परंतु क्षय-पंथाला लागलेल्या या सुकुमार वेलीला आपल्या क्षीणच परंतु कोमल नि गुणकर किरणांनीं नवचैतन्य देत देत एक लहानसा तारा नाट्यसृष्टीच्या विशाल नभप्रांगणांत हळूहळूं उदित होऊं लागला. हा तारा म्हणजे वर्तमान नाट्यरंगभूमि-काल-खंडाचे प्रणेते आचार्य प्रल्हाद केशव अत्रे, बी. ए., बी. टी., टी. डी. (लंडन), शिक्षणशास्त्रज्ञ हे होत. "केशवकुमार" या नांवानें "झेंडूचीं फुलें" या विडंबन-काव्य-संग्रहाच्या द्वारें ते महाराष्ट्रजनतेला परिचित होते. त्यांचे शिक्षणविषयक व इतर लेखही महाराष्ट्रानें पूर्वी बरेंच वाचले होते. परंतु आचार्य अत्रे या

अभिधानासह नाटककार या नात्यानें ते १९३३ मध्यें "साष्टांग नमस्कार" घालीत प्रथमच महाराष्ट्रांत अवतीर्ण झाले.

आचार्य अत्रे यांचा उदय महाराष्ट्र-नाटय-रंगभूमीच्या अशा या विपत्कालीं झाला ही गोष्ट लक्षांत ठेवण्यासारखी आहे. परंतु त्यांनीं अल्पकालांतच आपल्या यशस्वी लेखणीच्या साहृयानें नष्ट होत चाललेल्या नाटयकलेला सांवरून धरलें व तिच्यांत नवचैतन्य ओतून पूर्ववत वैभवसंपन्न करण्याचा यशस्वी प्रयोग करून दाखविला. सामाजिक व्यंगें, वैयक्तिक गुणदोष व लकबा या नित्याच्या संसारांत घडणाऱ्या व दिसणाऱ्या घटनांना त्यांनीं आपल्या नाटयवस्तूसाठीं आधारभूत म्हणून घेतलें व त्यावर आपल्या कुशल लेखणीच्या द्वारें चुरचुरीत, विडंबनपूर्ण, खमंग व विनोदप्रचुर अशा भाषेच्या द्वारें जनतेसमोर मांडलें; आणि यांतच त्यांनीं अपूर्व यश मिळविलें. त्यांची "घराबाहेर" व "उद्यांचा संसार" ही किंचित् गंभीर व करुण नाटकें वगळलीं तर बहुतेक नाटकें अशीच आकर्षक ठरलीं. त्यांच्या या सर्वच नाटकांचे विशेषतः "साष्टांग नमस्कार", "घरा बाहेर", "उद्याचा संसार", "भ्रमाचा भोपळा", "लग्नाची बेडी" या नाटकांचे कल्पनेबाहेर नाटयप्रयोग झाले. शाळाकॉलेजांतही त्यांच्या नाटकांचें लोण पोंचून संमेलन-प्रसंगीं त्यांच्याच नाटकांचे धडाक्यानें प्रयोग होऊं लागले. मराठी नाटय-रंगभूमि एकदम चैतन्ययुक्त झाली व वैभवानें मिरवूं लागली.

ही सर्व नवलाई आचार्य अत्रे यांनीं अगदीं ५-६ वर्षांच्या अल्प काळांत घडवून आणली. मृतप्राय झालेल्या नाटय-रंगभूमीचे बरे दिवस आले. तिचा बोलबाला होऊं लागला. महाराष्ट्र रसिकांच्या मनांत तिच्या या स्थितीबद्दल समाधान वाटूं लागलें व भावी सुखसमृद्धीचीं स्वप्नेंही पडूं लागलीं. आचार्य अत्रे यांचाही उदोउदो सगळीकडे झाला. अशा रीतीनें त्यांच्या "अष्टापत्यां"नीं त्यांना नांव, लौकिक, लोकप्रियता, पैसा व त्याबरोबरच महाराष्ट्र नाटय-रंगभूमीच्या इतिहासांतही कायमचें स्थान प्राप्त करून दिलें. या "अष्टापत्यां" ची एरवीं आपत्ति वाटते, परंतु अत्र्यांना मात्र ती " इष्टापत्ति " च ठरली. आचार्य अत्रे यांनीं ही जादूप्रमाणें वाटणारी घटना ज्या साधनांच्या द्वारें घडवून आणली ती पाहणें या वेळीं अनाठायीं होणार नाहीं.

महाराष्ट्र-नाटच-रंगभूमीला क्षीण अवस्थेतून चैतन्ययुक्त करण्याची कामगिरी तर सर्वप्रथम व प्रमुखच. ह्या कामगिरीमुळेंच अत्र्यांना मराठी साहित्याच्या दालनांत मानाचें स्थान प्राप्त झालें आहे. योग्य वेळीं धावत जाऊन मदत देणाऱ्याची खरी किंमत होत असते. अत्र्यांची ही सामयिक मदतच या त्यांच्या यशाची अधिक उत्तरदायी आहे. यांत त्यांच्या स्वतःच्या योग्यतेला धक्का पोंचून कमीपणा येणें साहजिक असलें तरी तें एक अकथनीय सत्य आहे.

कोणत्याही नाटचकृतीविषयीं बोलतांना आपल्याला द्विविध दृष्टि ठेवणें अपरिहार्य असतें. प्रो. फडके यांनीं "प्रतिभासाधनांत" म्हटल्याप्रमाणें वाङमयदृष्टीनें एकादें नाटक घरीं बसून वाचावयाचें, त्यांतील रसग्रहण करून गुणावगुणांचें, दोषादोषांचें टीकात्मक दृष्टीनें परीक्षण करावयाचें व त्यावरून त्या नाटकाची वाङमयकृति म्हणून योग्यायोग्यता ठरवावयाची ही एक बाजू झाली आणि रंगभमीवर कुशल-अकुशल नटांकडून, बऱ्यावाईट अभिनयाच्या द्वारें, वेषभूषा, नेपथ्य, दृश्यें, संगीत, आदींच्या सहकार्यानें होत असलेला त्या नाटकाचा प्रयोग प्रेक्षकाच्या भूमिकेवरून पाहणें व त्या वेळीं मनावर जो बरावाईट परिणाम होईल त्यावरून त्या नाटकाची योग्यता ठरविणें ही दुसरी बाजू झाली. पहिल्या बाबतींत नाटककार हाच केवळ एकटा जबाबदार असतो, तर दुसऱ्या बाबतींत नाटककाराला इतर अनेकांच्या सहकार्यावर अवलंबून राहणें भाग असतें. तेव्हां नाटकांचें परीक्षण करीत असतां तें वरील दोन भिन्न प्रकारांनींच होणें इष्ट होय. अत्र्यांच्या नाटकांकडे वरील दृष्टींनीं पाहूं जातां प्रथमदर्शनीच सांगतां येईल कीं दुसऱ्या निकषावर घासून पाहतां आचार्य अत्र्यांचीं 'साष्टांग नमस्कार', 'घराबाहेर', 'उद्यांचा संसार', 'भ्रमाचा भोपळा', 'लग्नाची बेडी', हीं प्रारंभींचीं नाटकें रंगभूमीवर कमालीचीं ठरलीं. प्रयोगामागून प्रयोग होत होत सामान्य जनतेपर्यंत आचार्य अत्रे पोहोंचले व त्यांची लोकप्रियता कल्पनातीत वाढली.

रंगभूमीची जोड आचार्य अत्रे यांच्या नाटकांना मिळाली नसती तर आचार्यांचे पद कुठल्या पायरीवर स्थिर झालें असतें हा प्रश्न मजेचा आहे. औंधकर, टिपणीस, शुक्ल, इत्यादि यशस्वी नाटककारांच्या मागून येऊन "तिखट"

झालेले अत्रे जेव्हां लोकांच्या डोळयांत अधिक भरलेले दिसतात तेव्हां सर्कशींतील मुख्य नटापेक्षां विदूषकाकडे लोकांचें लक्ष आकर्षून राहतें तें दृश्य डोळयांपुढें आल्यावाचून राहत नाहीं. हा विदूषक लोकांना हंसविण्याकरितां, त्यांचें मनोरंजन करण्याकरितां चांगल्या नटांच्या कामाची उगाच भलती सलती नक्कल करीत असतो आणि लोकही पोट धरधरून हंसतात. तज्ज्ञांना या विदूषकाच्या किंमतीची कल्पना असली तरी सामान्य जनतेच्या दृष्टींत तोच अधिक श्रेष्ठ ठरतो आणि वाहवा मिळवितो. अत्र्यांची स्थिति हीच आहे. सामान्य जनतेनें त्यांच्या नाटकांचे प्रयोग पाहिले, पांचट विनोद ऐकला, विचारहीन शब्दांच्या कसरती पाहिल्या, असंभाव्य घटना सहज साध्य होऊं शकतात हें पाहिलें; उच्छृंखल मैना-राघूचें निरर्थक नि फाजील बोलही ऐकले. या सर्व स्वतःच्या मनोरचनेला पोषक अशा गोष्टी पाहिल्यावर लोकांना आचार्य अत्रे म्हणजे प्रति परमेश्वर वाटू लागल्यास नवल काय? हेच आचार्य अत्रे सध्यां महाराष्ट्र-नाटय-रंगभूमीच्या वर्तमान कालखंडाचे प्रणेते म्हणून मिरवीत आहेत. अर्थात् जसा भाव तसा देव आणि भक्त तसा परमेश्वर.

नाटकांच्या उत्कृष्टतेचीं अंगें अत्र्यांच्या आठही नाटकांत पडताळून पाहतां आपल्याला असें दिसून येईल कीं त्यांच्यावर स्वतः लेखकाच्या अंतःकरणाचें प्रतिबिंब पूर्णांशानें पडलेलें आहे. आचार्य हे स्वभावानेंच भावनाप्रधान, खेळकर व कोणत्याही गोष्टीसाठीं गंभीर मुद्रा न करतां ती हंसतखेळत करावयाची अशा आनंदी व उल्हासी वृत्तीचे आहेत. त्यांची भाषा जशी सहज व सोपी आहे तशीच ती विडंबनयुक्त, विनोदी, खमंग, चुरचुरीत व कांहींशीं बोंचक अशीही आहे. त्यांच्याजवळ कल्पनेचें साम्राज्य कमी नाहीं. कल्पनाविलास दांडगा असला तरी तो निर्भेळ नाहीं, विकारी आहे. त्यांचे प्रतिभेचें सामर्थ्य अचाट असूनही विनोदादि इतर प्रबळ विकारांमुळें, कलाकारास आवश्यक असे समप्रामाण्य आणि संयम हे दोनही गुण त्यांच्यांतून लुप्त होतात. आणि अखेरीस या मनाच्या कमकुवतपणामुळें, या असंयमी व चंचल वृत्तीमुळें त्यांनीं अनेक जागीं अतिरंजित कल्पनाचित्रें व असंभाव्य प्रसंगही लीलेनें आणि मुद्दाम घडवून आणलेले आहेत. तत्त्वप्रतिपादनानंतर त्याची पकड जनमनांवर बसण्यापूर्वीच अत्र्यांचा विनोद

अवेळी आड येतो व त्याच्या प्रचंड लाटेबरोबर हीं तत्त्वें कोणीकडच्या कोणीकडे वाहून जातात. आणि म्हणूनच "मी माझीं नाटकें केवळ हंसविण्याकरितां लिहितों. चांगले तीन तास हंसलात, आणखी काय पाहिजे ?" अशा सारखी अर्धवट व अविचारी वाक्यें ते उच्चारूं शकतात.

ध्येयदर्शनाच्या बाबतींत हीच स्थिति. "घराबाहेर" व "उद्यांचा संसार" या दोन नाटकांचीं कथानकें अनेक जागीं अतिरंजित, असंभाव्य व शेवटीं अपूर्ण राहिलेलीं आहेत. स्वभावचित्रणाची देखील हीच स्थिति म्हणतां येईल. त्यांच्या नाटकांतील प्रमुख पात्रांकडे पाहतां स्पष्टपणें लक्षांत येतें कीं सुसंगत व्यक्तिरेखनाचें कसब अत्र्यांना नीटसें साधलेलें नाहीं. ललितकृति लोकप्रिय होऊन तिला थोरपणा प्राप्त होण्यासाठीं ज्या अनेक साधनांची आवश्यकता असते त्यांत जिवंत व ठसठशीत व्यक्तिरेखन, व्यक्तींच्या कोमल भावनांचें मार्मिक आविष्करण, विविधरंगी भाषेच्या द्वारें त्यांच्या स्वभावांतील सूक्ष्म भेदांचें दिग्दर्शन इत्यादि गोष्टी प्रमुख होत. तसेंच उत्कृष्ट स्वभावदर्शनाचें गमक म्हणजे संवाद होत. हेंच एक साधन नाटककाराजवळ असल्यानें अत्यंत कुशलतेनें लिहिलेले परिणामकारक व थोडक्यांत अधिक सांगणारे; विविधरंगी पण चटकदार असे संवाद असावयास पाहिजेत. ते अर्थवाहक असतील तितके स्वभावदर्शन उठावदार आणि प्रभावी होतें आणि पर्यायानें नाटकाची योग्यताही तितक्याच परीनें अधिक उच्च दर्जाची ठरते. या स्वभावदर्शनाच्या दृष्टीनें अत्र्यांच्या नाटकांकडे पाहूं जातां किंचित् निराशाच पदरीं पडते. कालिदास, शेक्सपियर, शॉ, इब्सेन, मोलियर हे केवळ उत्कृष्ट स्वभावरेखनामुळें अजरामर झाले; त्यांच्या थोरपणाचें, कीर्तीचें आणि त्यांच्या नाटकांच्या जिवंतपणाचें स्वभावरेखन हेंच मर्म आहे. परंतु सुसंगत स्वभावलेखनाचा अत्र्यांच्या नाटकांत प्रायः अभावच दिसेल. नाहीं म्हणावयास, निर्मला व भैयासाहेब हीं "घराबाहेर" आणि 'उद्यांच्या संसारां"-तील पात्रें बरींच जिवंत वाटतात.

विनोद हा अत्र्यांच्या नाटकांचा आणि त्यांच्या नांवलौकिकाचा आत्मा समजला जातो. दांभिकतेचा, मग ती सामाजिक, राजकीय, वाङ्मयीन किंवा व्यक्तिगत असो—ते उपहासगर्भित विनोदाच्या द्वारेंच सुंदर आविष्कार करतात.

त्यांचा विनोद विशिष्ट हेतूनें प्रेरित असतो, परंतु भारदस्तपणा तसाच सहानुभूतीचा ओलावा त्यांत अभावरूपानेंच असल्यानें त्याला पर्यायानें हेतुशून्य टवाळीचें स्वरूप प्राप्त झालें आहे. कित्येक जागीं त्यांच्या विनोदांत बुद्धीची असामान्य चमक व सकसपणा दिसून येतो. पण योग्य संयमाच्या अभावीं सर्व विनोदाला पांचट व गचाळ स्वरूप आलेलें आहे. "मी उभा आहे" मधील विनोदाचें स्वरूप शुष्क कोटयांच्या द्वारें चमत्कृति निर्माण करण्यासारखें असलें तरी फसलें आहे. "पराचा कावळा" मधील विनोद मार्मिकतेच्या अभावी किळसवाणा वाटूं लागतो. "साष्टांग नमस्कारांत" विनोदाचे कांहीं चांगले नमुने पाहावयास मिळतात. पण सामान्य जनतेच्या हीन अभिरुचीला पोषक असाच हा पांचट व उच्छृंखल विनोद असल्यामुळें साहजिकच लोकप्रिय झाला व अत्रे अनायासे पुढे आले.

भाषादेखील कांहीं विशिष्ट जागीं वगळली तर सगळी एका ठराविक वळणाचीच आहे. व्यक्तिचे स्वभाववैशिष्टय भाषेवरून कळून येत नाहीं. तरी पण एकंदरींत अत्र्यांची भाषा सहज व सफाईदार असून विशेष परिश्रमसाध्य अशी नाहीं. अनेक जागीं ती खुमासदार व आकर्षक झालेली आहे. त्यांच्या बेछूट व उच्छृंखल, तसेंच उपहासप्रिय व विडंबकवृत्तीचें उत्तम प्रदर्शन भाषेंत झालेलें आहे. ती खेळाडू, हंसरी, नाचरी आणि दिलदार आहे. त्यांचीं नाटकें संगीत असली तरी तीं गायक नटाच्या दृष्टीनेंच. काव्याच्या दृष्टीनें पाहतां "झेंडूच्या फुला"पेक्षां अधिक प्रगति ते करूं शकले नाहींत. तरीही या काव्यांत त्यांच्या विहारी कल्पनेचें रम्य नि विशाल उपवन मात्र अनेक जागीं दृष्टीस पडतें. असो. भविष्य कालांत कलात्मक जीवनाची जबाबदारी ओळखून, खंबीर, व्यापक व सामर्थ्यवान् अशा भक्कम पायावर सुदृढ नाटयरचना निर्माण करून वैभवशाली प्रासाद उभविणारे तपस्वी कलाकार महाराष्ट्रांत उत्पन्न होऊन मराठी रंगभूमीचें भावी जीवन उज्ज्वल होवो हीच सदिच्छा या सुप्रसंगीं करणें इष्ट आहे.

लेखकपरिचय

१. ठाकुर उत्तमसिंह, बी. ए., बी. कॉम्., एलएल. बी., (जन्म १९००); हिंदी मातृभाषा असूनही मराठीचे उत्कृष्ट वक्ते व लेखक; चिटणीस, ग्रामोद्धार खातें.

२. श्रीमंत सरदार रामचंद्र गणेश राजवाडे, एम्. ए., (जन्म १९१०); व्यक्तिचित्रांचे इंग्रजींतील उत्कृष्ट लेखक; नियंत्रक, अन्नविभाग.

३. प्रा. प्रभाकर वासुदेव बापट, एम्. ए., (जन्म १९०२); 'टिळकांची धर्मविषयक मतें', 'मराठी कादंबरी', 'आख्यानक कविता', इत्यादि ग्रंथांचे लेखक व व्हिक्टोरिया कॉलेजांत मराठीचे प्राध्यापक.

४. प्रा. कु. प्रभावती कुळकर्णी, एम्. ए., (जन्म १९१६); कमलाराजा कॉलेजांत इतिहासाच्या प्राध्यापिका.

५. प्रा. नारायण बालकृष्ण पराडकर, एम्. ए., (जन्म १९०४); 'घरंदाज', 'भूपति' या नाटकांचे व 'तांबे व्यक्ति आणि वाङ्मय' या ग्रंथाचे लेखक व व्हिक्टोरिया कॉलेजांत इंग्रजीचे प्राध्यापक.

६. श्री. बाळकृष्ण मार्तण्ड दाभाडे उर्फ शशाङ्क, एम्. ए., (जन्म १९०९); 'मालती' (काव्य), 'त्याग' व 'शशिकला' (नाटकें), 'भारतीय चित्रकला' आणि 'विद्यामंदिरात' (प्रबंध), यांचे लेखक; सिंदिया स्कूल.

७. प्रा. कु. चंपावती वासुदेव केतकर, एम्. ए., (जन्म १९०९); कमलाराजा कॉलेजांत मराठीच्या प्राध्यापिका.

८. प्रा. नारायण वासुदेव गोडबोले, एम्. ए., (जन्म १९१२); 'मराठी कादंबरी' या ग्रंथाचे लेखक व व्हिक्टोरिया कॉलेजांत इंग्रजीचे अध्यापक.

९. श्री. सीताराम श्रीधर काळे, एम्. ए., एलएल. बी., (जन्म १९१६); ग्वाल्हेरचे एक उदयोन्मुख लेखक.

१०. प्रा. अवधूत महादेव जोशी, एम्. ए., (जन्म १९०६); 'त्यागपत्र' या कादंबरीचे अनुवादक व 'चरित्र, आत्मचरित्र आणि टीका' या ग्रंथाचे लेखक, उज्जैन माधव कॉलेजांत मराठीचे अध्यापक.

११. श्री. संभाजी बाजीराव राणे, बी. ए., एलएल. बी., (जन्म १९१२); स्फुट निबंध, लघुकथा व कवितांचे लेखक, कोल्हापुरच्या 'चंद्रकला' मासिकाचे कांहीं काळ संपादक, उपनियंत्रक, अन्नविभाग.

१२. प्रा. प्रभाकर बलवंत माचवे, एम्. ए., (जन्म १९१७); 'चरित्र, आत्मचरित्र व टीका' या ग्रंथाचे व हिंदी-मराठी मासिकांत टीकात्मक निबंध लिहिणारे चतुरस्र लेखक, उज्जैन माधव कॉलेजांत तर्कशास्त्राचे अध्यापक.

१३. डॉ. हरी रामचंद्र दिवेकर, एम्. ए., डी. लिट्., साहित्याचार्य, (जन्म १८८५); 'तुकाराम' व 'जीवन का आधार' या हिंदी ग्रंथांचे लेखक व 'चांगदेव तत्त्वसार' आणि 'व्यंकटेश स्तोत्र' या ग्रंथांचे संपादक; आचार्य, माधव कॉलेज, उज्जैन.

१४. श्री. रामकृष्ण केशव कुळकर्णी, एम्. ए., एल. एल. बी., (जन्म १८७६); व्हिक्टोरिया कॉलेजांतील इतिहासाचे सेवानिवृत्त प्राध्यापक.

१५. कु. गोदावरी वासुदेव केतकर, प्रदेयागमा, (जन्म १९००); 'भारतीय नाट्यशास्त्र' या ग्रंथाच्या लेखिका, महाराणी विद्यालयाच्या प्रधानाध्यापिका.

१६. श्री. बलवंत कृष्ण जाधव, बी. ए., एलएल. बी., (जन्म १९११); कवि व निबंधलेखक; हुजूर कचेरींत इन्क्वायरी ऑफिसर.

१७. श्री रघुनाथ विनायक हेरवाडकर, एम्. ए., वाङ्मय-विशारद, (जन्म १९१६); एक उदयोन्मुख लेखक, शिक्षक, जीवाजीराव विद्यालय.

१८. श्री. दत्तात्रय गंगाधर पाळदे, बी. ए., बी. कॉम., (जन्म १८९८); 'निबंध आणि निबंधकार' या लवकरच प्रसिद्ध होणाऱ्या ग्रंथाचे लेखक; चिटणीस, अर्थविभाग.

१९. श्री. शरद आबाजी राणे उर्फ शारदेय, एम्. ए., (जन्म १९१५); कवि व निबंधलेखक; निरीक्षक, अन्नविभाग.

२०. बाळकृष्ण नारायण मुंडी, बी. ए., (जन्म १९१४); संपादक, 'भ्रमरगीत' व 'ग्वाल्हेर'.